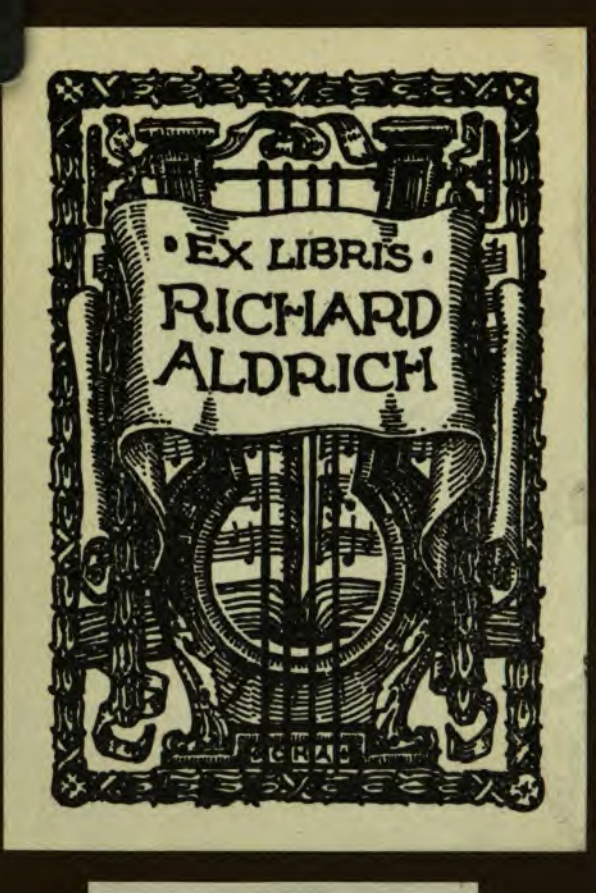


Aus der Tonwelt

von

Louis Ehlert.

Neue Folge

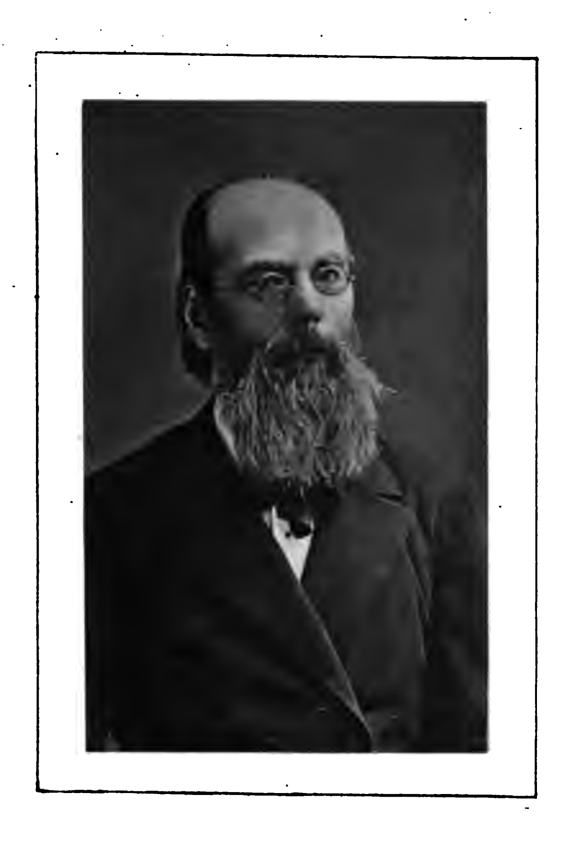

• EX LIBRIS •
RICHARD
ALDRICH



Aus der Tonwelt.

Neue Folge.





Louis Ehlers

Aus der Tonwelt.

Essays

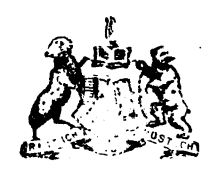
von

Louis Ehlert.

Neue Folge.

Mit dem Portrait des Verfassers.

Wohlfeile Ausgabe.



Berlin.

B. Behr's Verlag (E. Bock)

Steglitzer Straße 4.

1898.



Aus der Tonwelt.

Essays

von

Louis Ehlert.

Neue Folge.

Mit dem Portrait des Verfassers.

Wohlfeile Ausgabe.

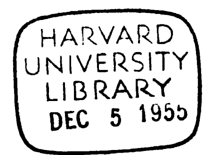


Berlin.

B. Behr's Verlag (E. Bock)

Steglitzer Straße 4.

1898.


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
DEC 5 1955

Vorwort

des Herausgebers.

Louis Ehlert wurde durch den plötzlichen Tod verhindert, seine kurz zuvor geäußerte Absicht auszuführen, diejenigen seiner „Essays", welche nach dem Erscheinen seines Buches „Aus der Tonwelt" in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht wurden, noch einmal zu überarbeiten und zu einem zweiten Bande unter demselben Titel zusammenzustellen.

Wir glaubten, es den vielen Freunden und dem Andenken des Verstorbenen schuldig zu sein, diese seine Absicht auszuführen und die Aufsätze zu sammeln und herauszugeben. —

Die „Essays" sind der Art ihrer Entstehung nach meist Gelegenheitsarbeiten, das heißt, Ehlert wurde zu denselben durch irgend einen äußeren Anlaß angeregt, um dann im Laufe der Arbeit seine eigensten Ansichten und tiefstempfundenen Gedanken über das vorliegende Thema zu Tage zu fördern. Wenn er selbst nun auch beabsichtigte, bei der Bearbeitung die Veranlassung zu dem betreffenden „Essay" nicht so, wie ursprünglich, durchblicken zu lassen, so konnten wir uns nach reiflicher Ueberlegung doch nicht entschließen, diese Arbeit an seiner Statt zu thun, da mancher originelle Ge-

danke, manche geistvolle Wendung seiner Schreibweise bei dieser Gelegenheit hätte gestrichen werden müssen.

Wir haben deshalb die „Essays" unverändert in der ersten Form wieder abgedruckt und bei denselben den äußeren Anlaß und die Zeit, wann sie geschrieben wurden, in einer kurzen Note angegeben. —

Ueber die Bedeutung Louis Ehlert's als Musikschriftsteller und als Mensch etwas hinzuzufügen, dessen überhebt uns die große Freundlichkeit des Herrn Dr. Julius Rodenberg. Derselbe gestattete uns, den warm empfundenen Nachruf, welchen er zur Zeit dem zu früh dahingeschiedenen Freunde widmete, diesem Buche vorzusetzen, und so erübrigt uns nur, einige Daten aus dem Leben Ehlert's mitzutheilen.

Louis Ehlert wurde am 13. Januar 1825 als Sohn eines Kaufmanns in Königsberg i./Pr. geboren.

Sein Vater, der die musikalische Begabung des Knaben wohl schätzte, aber nicht soweit anerkennen mochte, um das Studium der Musik zum Lebensberuf desselben zu machen, sandte ihn nach Moskau n die kaufmännische Lehre. Jedoch schon bald gab der Vater den inständigen Bitten des Jünglings nach, und Ehlert wurde 1845 Schüler des Leipziger Conservatoriums, um unter Mendelssohn's und Schumann's Leitung zu studiren. Zu weiterer Ausbildung ging er dann nach Wien und Berlin, in welch letzterer Stadt er sich 1850 als Musiklehrer niederließ. Im Jahre 1859 erschienen dort seine „Briefe über Musik an eine Freundin", die durch ihre Gedankenfülle und ihren Stil großes Aufsehen erregten und ihm einen Platz unter den ersten Musikschriftstellern Deutschlands sicherten. Seine inzwischen erschienenen Com-

positionen, wie: Klavierstücke, Lieder und Chorlieder, die „Hafis-Ouverture", „Frühlingssinfonie" und „Ouverture zum Wintermärchen" (letztere drei für Orchester) hatten ihm, besonders bei den Musikern, als fein gebildeten Componisten Ansehen verschafft und so schien seine selbsterworbene Stellung in Berlin ihn voll und ganz befriedigen zu können.

Indeß Gemüthsstimmungen, für die seine sensible Natur ihn zugänglicher machte als Andre, und wohl hauptsächlich eine übertriebene Unzufriedenheit mit seinen eigenen Leistungen veranlaßten ihn, im Jahre 1863 seine Berliner Stellung aufzugeben und neue Eindrücke, neue Anregung im Heimathlande der Kunst, in Italien, zu suchen. Er ging nach Florenz, wo er sehr bald Dirigent des Gesangvereins „Società Cherubini" wurde. Nach zwei Jahren, nachdem er noch in Rom einen längeren Aufenthalt genommen hatte, dessen Frucht die 1866 erschienenen „Römische Tage", ein geistvoll geführtes Tagebuch, waren, zog es ihn nach Deutschland zurück, und er ließ sich im Sommer 1865 wieder als Musiklehrer in Berlin nieder. Als musikalische Ausbeute des neuen Eindrucks brachte er aus Italien das „Requiem für ein Kind" mit, welches bei seinen öfteren Aufführungen ungetheilten Beifall fand.

In Berlin gründete Ehlert im Jahre 1869 mit Carl Tausig die „Schule für das höhere Clavierspiel", die aber schon im Jahre 1871 durch Tausig's Tod aufgelöst wurde.

Seitdem hatte Ehlert als angesehener Clavierlehrer und später als Mitarbeiter der „Deutschen Rundschau"

einen ebenso ausgedehnten, wie angenehmen Wirkungskreis. Zu seinem großen Bedauern wurde er im Jahre 1875 gezwungen, denselben aufzugeben, da die Krankheit seiner Frau (er hatte sich im Januar 1866 verheirathet) ein milderes Klima erheischte.

Nach kurzem Aufenthalt in Baden-Baden, wo er viel mit Adolf Jensen verkehrte, wählte er 1876 Wiesbaden als dauernden Wohnsitz. Das internationale Leben in dieser Stadt bot ihm stete Anregung und die Lage Wiesbadens ermöglichte es ihm, die freundschaftlichen Beziehungen zu den bedeutenden Männern seiner Kunst, die er schriftlich stets unterhielt, hin und wieder durch persönlichen Verkehr aufzufrischen, da sie gern, so oft ihr Weg sie in die Nähe führte, sein gastliches Haus aufsuchten. So hatte er noch kurz vor seinem Tode die große Freude, den von ihm hochverehrten Johannes Brahms monatelang fast täglich bei sich zu sehen.

In Wiesbaden lebte Ehlert, wenn er auch einigen Unterricht ertheilte, in der Zurückgezogenheit der Familie hauptsächlich seiner schriftstellerischen Thätigkeit, deren Früchte, außer dem 1878 erschienenen „Aus der Tonwelt", die vorliegenden Essays waren, bis ihn am 4. Januar 1884, nachdem er sich einige Monate hindurch nicht ganz wohl gefühlt hatte, im Concertsaal ein Herzschlag traf, der nach wenigen Stunden seinem Leben ein Ende setzte. —

„Er war unser" wurde ihm an seinem Grabe nachgerufen und Alle, die mit ihm im Leben in Berührung gekommen sind, werden dieses Wort nicht nur nachempfinden,

sondern sie werden mit uns übereinstimmen, wenn wir sagen: Er ist noch unser, denn der Geist, der Reiz, der von seiner Persönlichkeit ausstrahlte, er strömt uns noch entgegen aus seinen Werken, aus den musikalischen, wie schriftstellerischen, in die er stets sein ganzes, eigenstes Ich legte.

A. B.

Am 4. Januar d. J., neun Tage vor der Vollendung seines 59. Lebensjahres, starb zu Wiesbaden einer der ausgezeichnetsten Mitarbeiter der „Rundschau", Louis Ehlert. Das erste Heft dieser Zeitschrift brachte einen Aufsatz aus seiner Feder („Tristan und Isolde, Aufführungen in Weimar", Deutsche Rundschau 1874, Bd. I, S. 157), und ein trauriges Geschick hat es so bestimmt, daß das vorliegende Heft mit diesem Nekrolog auch die letzte seiner Arbeiten bringt — ich muß einen Brief, der Louis Ehlert's Adresse trägt, wieder aufbrechen, um die Notiz von den „Davidsbündlern" herauszunehmen, die man an einer anderen Stelle finden wird. Zwei Tage vor seinem Tode, am 2. Januar, schrieb der nunmehr Verstorbene, daß er einen Satz darin zu ändern wünsche, und in dem Momente, wo die Correctur an ihn abgehen sollte, traf die Nachricht ein, daß ihn nichts Irdisches mehr erreichen werde — kein Ruf der Pflicht und kein Wort des Dankes.

So treu bis zum letzten Athemzuge hat Louis Ehlert seines Amtes gewaltet und so plötzlich, so unerwartet ist er uns entrissen worden. Der Tod nahm ihm die Feder, die nur wenige so graziös führten, aus der Hand; und dennoch wußten wir, wußten seine Freunde, wie viel er geduldet, wie

viel er gekämpft: wie sehr körperliches und — seit dem Verlust der geliebten Gemahlin im Sommer 1881 — seelisches Leiden auf ihm lasteten, welcher Energie des Geistes, welcher Kraft des Willens er bedurfte, um sich zu jener Freiheit emporzuheben, welche das letzte Glück und die höchste Vollendung der ringenden, resignirenden Menschennatur ist. In einem von Ehlert's schönsten Aufsätzen, dem über den früh verstorbenen Carl Tausig, finden wir folgende charakteristische Reminiscenz aus seinem eigenen Leben: „Ich erinnere mich," so heißt es dort, „daß, als ich in meiner Jugend zu Mendelssohn in die Lehre gegeben war, mich dieser einmal fragte, welche Art Künstlerthums mir eigentlich vorschwebe? „Ich will Clavierspieler werden." — „„Sie denken nicht an's Componiren?"" — „Ich denke wohl daran, aber ich glaube nicht, daß ich dazu kommen werde." — „„Das werden Sie nicht ertragen."" — Ich werde niemals den Ausdruck der Ueberzeugung vergessen, mit dem er jene Worte sprach. Er hatte für sich ganz recht. Wer den Sommernachtstraum geschrieben hat, konnte nicht beim Clavier stehen bleiben."

Und Louis Ehlert? — Hat er nicht dennoch einige reizvolle Lieder und Ouverturen, „Hafis" und „Wintermärchen", eine „Frühlingssinfonie" und das „Requiem für ein Kind" componirt, welche mehrfach aufgeführt worden sind und den Beifall der Kenner gefunden haben? Aber er dachte zu groß von der Kunst, um sich mit weniger als dem Höchsten zu begnügen; er wollte den Maaßstab, den er anzulegen von den Meistern gelernt hatte, sich nicht verringern lassen, am mindesten aus Liebe zu sich selber — er entsagte und gelangte auch hier zu einer geistigen Freiheit, in deren Aeußerungen

nur Diejenigen, die ihm ganz nahe standen, manchmal noch den leisen Laut der Resignation zu erkennen vermochten. Wer seinen Entwickelungsgang verfolgt, wer beobachtet hat, wie sein Verhalten in Kunst und Leben ein selbstloses Aufgeben und eine beständige Selbstläuterung war, der allein wird den Werth dessen, was er geleistet, und dessen, was er gewesen, ganz und voll und gerecht zu beurtheilen wissen. Aus der Schule Mendelssohn's hervorgegangen, hat er sich bald und ohne jeden Rückhalt dem Genius Schumann's zugewandt, um am Abschluß eines langen, langsamen und zögernden Werdeprozesses in jenes Verhältniß zu Wagner zu treten, welches weder die Freunde noch die Gegner dieser außerordentlichen Erscheinung ganz zu befriedigen vermochte. Wie schwer mag es ihm, dem am Andenken Mendelsohn's liebevoll hängenden Schüler, geworden sein, als er, bei einer Betrachtung der Gesammtausgabe der Werke seines Meisters, die Worte schrieb: „Verblühen und verwehen zu sehen, was unsere Seele einst ganz erfüllte, was sie wie Ewigkeiten einzuschließen vermeinte, es ist ein herbes, herbstliches Gefühl." Aber nur eine Seite weiter, in demselben Aufsatz, in dem er gegen die mehr und mehr, zum Theil künstlich hervorgerufene und genährte Unterschätzung Mendelssohn's eifert und der Ueberzeugung Ausdruck giebt, daß unsere heutige Musik in vieler Beziehung eine normalere sein würde, wenn sie jenem hohen und reinen Geist in der Macht und Klarheit seiner Ideale nachstreben wollte, finden wir die Worte: „Eine gute Hälfte künstlerischen Ringens ist sittlicher Natur. Wehe einer Kunst, die dies vergißt!"

Dies war sein Glaubensbekenntniß und ward das lei-

tende Princip, als Louis Ehlert über Kunst zu schreiben begann. Anfangs etwas schwerfällig, etwas unsicher bei den ersten Schritten, gelangte sein Talent bald zu jener Concentration und sein Stil allmählich zu jener durchgeistigten Schönheit, die ihn zu einem hohen Range unter den deutschen Musikschriftstellern der Gegenwart erhoben, mit vielleicht nur Einem über und ganz gewiß nicht Vielen neben sich. Er war ein reifer Mann mit der feinsten litterarischen und einer umfassenden philosophischen Bildung, als er zu schreiben anfing; aber was den supremen Reiz seiner Arbeiten ausmachte, das war die künstlerische Stimmung, die in allen herrscht. Jede derselben war ein kleines Kunstwerk, in welchem die Form den Inhalt harmonisch umschloß und ohne Rest oder Bruch wiedergab. Jedes Wort darin, jede Sentenz war überlegt; manchmal im Suchen nach Dem, was unaussprechlich ist, vielleicht ein wenig zu sehr. Aber hatte selbst in solchen Fällen, die übrigens mit dem fortschreitenden Bewußtsein der Kraft immer seltener wurden, hatte — sag' ich — für den denkenden Leser nicht auch dieses vergebliche Bemühen, das Unsagbare zu sagen, das Unsichtbare sichtbar zu machen, etwas ungemein Anregendes — Etwas, das zum Nachsinnen zwang?

Ach, der Schmerz macht egoistisch! Indem wir uns mit dem geschiedenen Freunde noch einmal unterhalten, denken wir nur an Das, was wir verloren haben. Wir denken an das erste Begegnen mit Louis Ehlert, als er, im Jahre 1865, die Seele warm von dem Abglanz des italienischen Himmels, nach Berlin zurückkehrte; wir denken an jene junge Häuslichkeit, welche durch eine liebenswürdige Frau verschönt,

durch Frohsinn belebt wurde; wir denken an unser letztes Beisammensein mit Beiden und zwei lieblich heranwachsenden Kindern, in ihrer Garteneinsamkeit zu Wiesbaden, an einem fast südlichen Wintertage, feucht und dunkel, mit etwas Schwermuthsvollem in sich, das die Seele damals nur undeutlich verstand; wir denken an die lange Reihe herrlicher Aufsätze, die wir demjenigen verdanken, der nun nach der Arbeit eines zu kurz bemessenen Lebens ausruht.

Ein Anderer wird vielleicht, über diese persönliche Empfindung hinaus, darzustellen versuchen, was Louis Ehlert für die Kritik und Geschichte der neueren Musik geleistet hat. Nur zwei Werke von ihm liegen vor, die „Briefe über Musik", die 1879 in dritter Auflage erschienen und in's Englische und Französische übersetzt worden sind, sowie der erste Band der Essays: „Aus der Tonwelt", dem, aus seinem Nachlaß, sich wahrscheinlich ein zweiter Band anschließen wird. Ehlert dachte sehr bescheiden über sich und seine schriftstellerische Thätigkeit; aber ich glaube, daß, wie er es so schön von Chopin gesagt hat, Epheu und Rosen sich auch um sein Gedächtniß flechten werden, „welches die Sprache der Grazie und der Wehmuth zu einem unvergeßlichen gemacht hat."

Berlin, 6. Jan. 1884.

Julius Rodenberg.

Inhalt.

Auf den Weg.



Zur Einführung der musikalischen Wochenschrift: „Die Musikwelt".

(November 1880.)

Wenn Einer auf die Wanderschaft geht, so findet sich wohl ein Freund, der ihm ein paar fromme Wünsche mit auf den Weg giebt und ein Reis oder eine Feder an seinen Hut steckt. Einer hier zum ersten Mal erscheinenden Kunstzeitung Einkehr zu bereiten in die musikalische Welt, bin ich aufgefordert worden. Ich thue dies, indem ich, soweit es in meiner Macht steht, auszusprechen versuche, was ein solches Organ in unserer Zeit bedeuten kann und soll.

Uns alle bewegt vom ersten Versuch der tastenden Kinderhand an der Trieb des Erkennens. Wir wollen uns dessen, was unsere Seele empfängt, versichern, indem wir es zu begreifen versuchen. Jede Kunst, die nicht bloße Vedute, ist der bildliche Ausdruck eines inneren Vorgangs, bei dem die Sehnsucht nach der Darstellung des Schönen die Quelle ist. Wir nennen deshalb eine Thätigkeit noch nicht Kunst, welche nur das wirkliche Leben mit seinen Rissen und Flecken wiedergiebt, denn das Wirkliche ist niemals das Schöne, sondern nur die Folie desselben. Die Erkenntniß nun, ob eine Kunst nach Perlen taucht, oder nach einem versunkenen Wrack, dessen verrostete Nägel sie wie Reliquien betrachtet, das ist

es, was wir im idealen Sinne Kritik nennen. Die Kritik kann zwiefach verfahren, zersetzend und schöpferisch; sie kann mit dem Messer oder der Säure, sie kann mit der Phantasie arbeiten. Man sollte meinen, nichts wäre selbstverständlicher, als daß ein Werk der Phantasie nur vor den Richterstuhl der Phantasie gehörte. Nur der Künstler kann die Kunst beurtheilen; wer keinen Thon zwischen seinen Fingern geknetet, weiß nicht, was ein Bildhauer ist. Mit anderen Worten: man muß von der Gilde sein; es ist barer Unsinn, wenn der Schreiner den Schlosser klug machen will. Welche Winkelkritik dabei herauskommt, wenn Jemand ohne jeden Schatten einer eigenen künstlerischen Phantasie, nur mit dem Winkelmaaß — ich verstehe darunter auch die fixe Idee eines bestimmten Theorems — über Werke der musikalischen Kunst urtheilt, das haben wir in einer alten und in der neuesten Kunststätte unseres Vaterlandes zur Genüge erfahren.

Es hat einzelne Männer gegeben, auf deren Netzhaut sich der Erdkreis abspiegelte, aber seit Goethes Tode wüßte ich Keinen, von dem man dies annähernd sagen könnte. Wir leben in Zeiten einer unbegrenzten Empirie, und der Tag ist nicht fern, wo man die Bildung und das Urtheil eines Menschen nur noch auf einen bestimmten Buchstaben im Alphabet anreden darf. Achtung also vor dem begrenzten Gesichtsfeld! Ich will vom Allgemeinen so rasch wie möglich auf das Besondere eingehen, denn das Allgemeine ist niemals eine Erfahrung, sondern eine Anschauung, die jeder Leser, wenn er sie nicht theilt, und in der Regel theilt er sie nicht, für einen Luxus hält, der den Fehler hat, von einem Anderen getrieben zu werden.

Ich habe immer gefunden, daß, wenn man Etwas zu sagen hat, das Wichtigste ist, Zuhörer zu haben. Hierauf beruht der Unterschied zwischen Selbstbetrachtung und Mittheilung. Ein gelesener Schriftsteller ist eine Macht, der ungelesene gleicht dem Feuerwerk, das in der Stille crepirt. Was nutzt ein Pamphlet, das Maculatur wird, ehe es Litteratur wird? Hier ist der Punkt, wo eingesetzt werden muß, wenn man daran denkt, die große Zahl der Musikzeitungen um eine neue zu vermehren. Es sei fern von mir, zu behaupten, daß wir in unserer Kunst nicht Männer genug hätten, welche Fachkenntniß mit schriftstellerischer Fähigkeit vereinigten, aber sie sind zerstreut durch die weite Welt, sie haben keine rechte Börse, wo sie zusammentreffen und den Cours bestimmen können. Jeder geht seinen eigenen Weg, die besten halten sich von aller litterarischer Thätigkeit fern; der Rest hockt in den Ecken und bildet Cliquen. Die Clique ist von jeher der Tod aller lauteren Kunstbestrebungen, aller wahren und echten Kritik gewesen. Sie sitzt wie ein armer Teufel im Parterre jeder großen Kunsterscheinung und schlägt in die schwieligen Hände, wenn der Vorhang sich hebt. Sind Sang und Klang verhallt, so betäubt sie sich mit dem Gefühl einer ungeheuren Gemeinschaft, welche ihre Aeste über die halbe Welt ausstreckt. Sie usurpirt die Meinung des Einzelnen, führt zu einem falschen Maurerthum und schafft Götzen anstatt Götter. Sie verurtheilt ohne zu urtheilen, betet an ohne Aufklärung, entschuldigt, wo sie strafen, straft, wo sie entschuldigen sollte. Es wäre unbegreiflich, wie solche Verbrüderung sich behaupten könnte, wenn der Einzelne in der Wucht des Massentritts sich nicht über seine eigene Resonanz

zu täuschen versuchte. Im Bataillon schreitet er geschlossen mit, als Einzelner würde er sich nichts fühlen.

Die Apostelschaar, welche unsere großen Meister umgiebt, die Gemeinschaft der Heiligen, macht eine ruhige Betrachtung zeitgenössischer Kunst fast zur Unmöglichkeit. Findet sich irgend wo ein unabhängiger Kopf, der lieber unterscheidet, als daß er blind anbetet, so wird er für vogelfrei erklärt. Es ist dies ganz folgegemäß. Bei einer Verabredung auf Blindheit, sei es nun in Religion oder Kunst, wird der halbwegs Sehende immer in die Acht erklärt. In diesem Treiben versteht man den Apostel zur Noth, den vermeintlichen Heiland gar nicht. Man versteht nicht, wie ein Mann von wirklichem Genie an solchem Veitstanz der Anbetung dauernd Geschmack finden kann, wie nicht die Stunde bei ihm schlägt, in der er sich sagt: es wäre das würdigere Loos sich steinigen, als von solchem Lorbeerthum ersticken zu lassen. Aber unsere Zeit ist lorbeerkrank, Ruhm und wieder Ruhm, Aufsehen oder Ansehen will jeder erregen und erwerben, gleichviel mit welchen Mitteln und auf welchen Wegen. Ist es möglich, unter solchen Verhältnissen noch ehrliche und sachgemäße Kritik zu üben? Giebt es noch jenen stillen Trutz der Wahrheit, der mehr werth ist, als der barocke Muth der Mensur? Gerecht sein ist schwer, weil es begegnet, daß man auch den Freund richten muß; aber ungerecht sein ist auch nicht leicht: man muß auch dafür ein gewisses Talent besitzen, weil nichts in der menschlichen Seele so schwer zu ersticken ist, wie das Gewissen. Würde Jemand, reinen Herzens, mit voller Macht und gewappneter Feder in diesen durch die Blutwelle der Leidenschaft gewissenlos aufgeregten Zustand unseres allge-

meinen Kunstlebens treten, die Hoffnung bliebe nicht ausgeschlossen, daß er die Palme erränge.

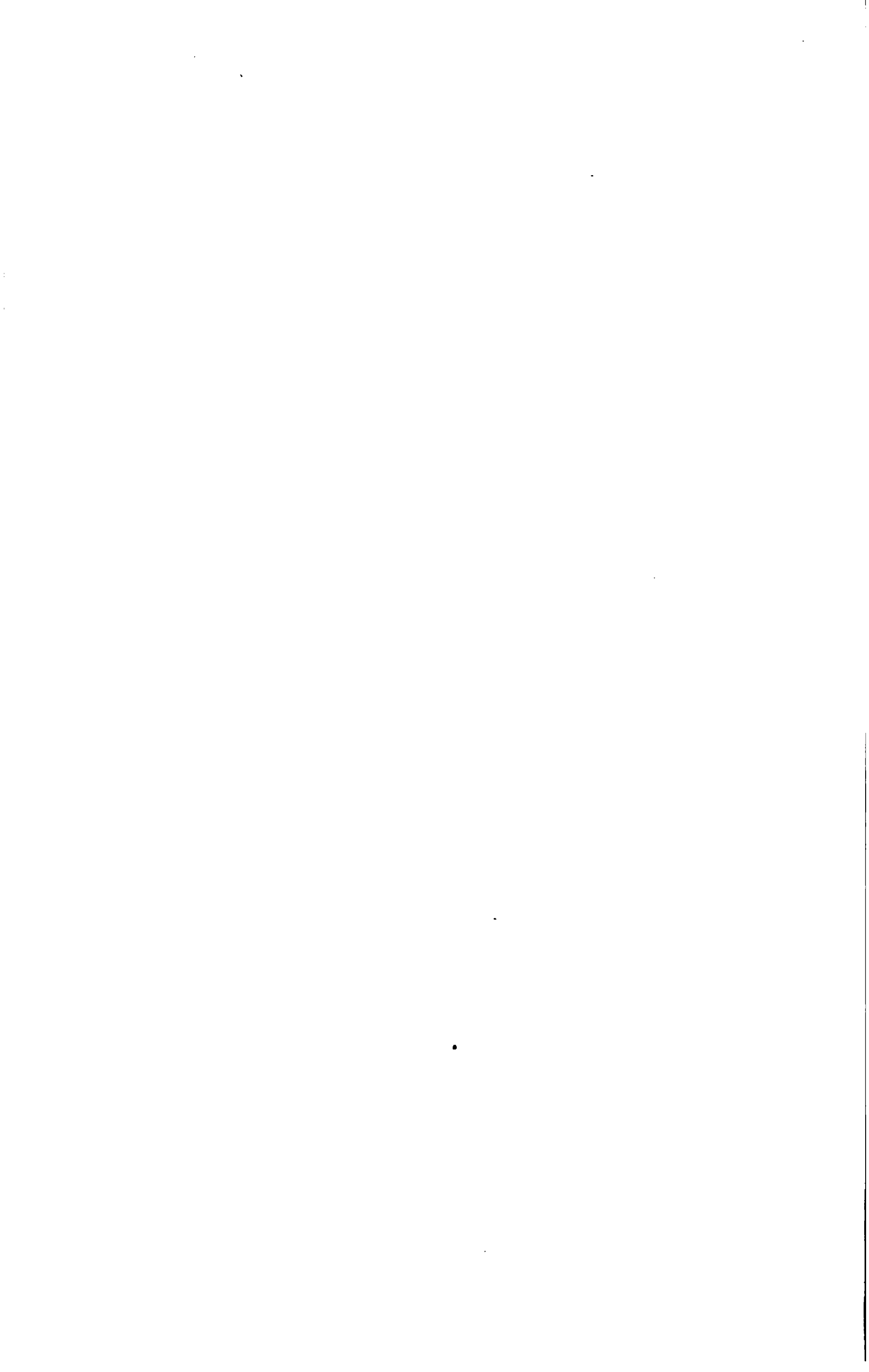
Darüber aber müssen wir uns ganz klar sein, daß derjenige kein Kritiker ist, der das Schöne nicht erkennt, wo er es findet, gleichviel, ob ihm die Stelle zusagt oder nicht. Von keinem Ding in der Kunst sollte man sagen: so müßte es sein, weil das, was ihm vorging, so und nicht anders war; die Kunst ist keine arithmetische, sie ist eine Wunderreihe. Ebenso wenig sollte man meinen: ein Künstler, weil er ein großes Werk geschaffen, könnte danach nicht auch ein kleines vollbringen! Der größte Mensch kann einen Irrthum begehen und eine Dummheit sagen, und nichts ist verhängnißvoller, als in einem Genie eine ununterbrochene Reihe von Schöpfungsgedanken zu sehen. Unser aller Mutter ist die Natur, und wir können von ihr lernen, daß auch das scheinbar Unerschöpfliche seine Fastentage hat. Kritiker ist ferner nur der, welcher jeden Augenblick bereit ist, seinen Irrthum einzugestehen, wenn er in der glücklichen Lage ist, heute klüger zu sein wie gestern; welcher unter Umständen desertirt, wenn die Fahne, zu der er gehalten, sich als verrottet und der Wahrheit nicht mehr dienend erweist; denn auch Fahnen können irren und zu historischem Plunder werden. Kritik ist Bewegung und nicht Stillstand. So lange die Welt besteht, haben Meinungen sich an einander geklärt und gereinigt, die einst Front gegen einander machten. Kein Mensch und kein Zeitalter ist absolut competent; dies sollte Jeder wissen, der Kunst und Künstler beurtheilen will.

Faßt man die Aufgabe einer Kunstzeitung richtig, so liegt die Schwierigkeit darin, eine Richtung zu behaupten, ohne in

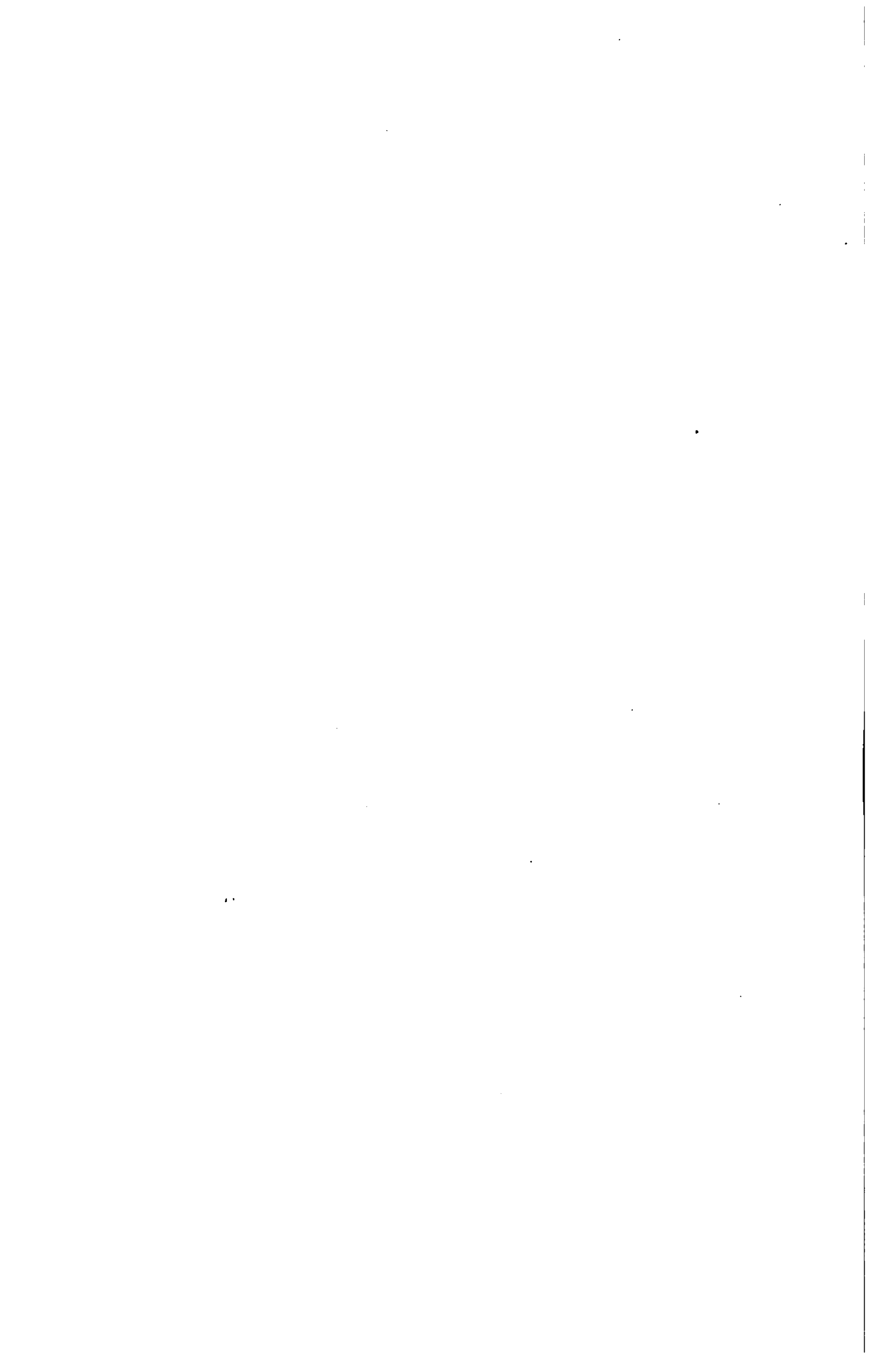
ihr zu erstarren, den Blick und das Herz rein zu erhalten. Ein großer Mißstand ist das Wuchern des Leitartikels. Zwei und fünfzig Mal im Jahr hat man nicht etwas Leitendes zu sagen. Diese unglückliche Passion für Leiter hat viele Kunstblätter um ihren Credit gebracht. Der Leser ist so lange ein gutwilliges Geschöpf, als man ihn zu bilden und zu unterhalten versteht; ist er aber bei der Besprechung einer hundertsten Harmonielehre, einem philosophischen Traktat über den freien Willen in der Musik, einer fossilen Abhandlung über den Zwischenknochen in einem alten Consystem gründlich eingeschlafen, so ist es schwer ihn wieder aufzuwecken. Ein weiterer Mißstand liegt in der Besprechung alles Unbedeutenden an Personen, Werken und Zuständen. Hierher gehören Berichte aus Städten unter einer gewissen Einwohnerzahl, die keine Culturstätten sind, aus See- und Soolbädern; Prüfungen von Klein-Kinderbewahranstalten, die sich Musikschulen nennen; Reclamen für werdende und alternde Sänger, Virtuosen und Komponisten, die ohne Aufsehen in das zweite oder dritte Hundert ihrer Werke treten; schlechte Witze von guten Männern und was dergleichen mehr ist. Es geht mit einer Zeitung wie mit dem Styl eines Menschen. Je lauterer und höher er ist, um so sicherer und reiner die Wirkung, welche er ausübt. Ob man die Welt vorübergehend aufzuregen weiß, ist eine Frage des Talents; eine Frage des Genies und des Characters aber ist es, ob man dauernden und beglückenden Einfluß auf sie gewinnt. Dieses Ziel sollte die Kunst, und mit ihr Lehre und Urtheil, nie aus den Augen verlieren.

Und nun ein Letztes auf den Weg. Es giebt eine Kritik,

um deren Lippen das Lächeln der Grazie schwebt. Sie trifft ihr Ziel mit einem Rosenblatt oft sicherer, als eine andere, die mit vergifteten Pfeilen schießt. Möchten wir ihrer gedenken, selbst in den Tagen des Kampfes, denn man kann auch mit Anmuth siegen, wie man mit Anmuth unterliegen kann.



Johann Sebastian Bach.



I.

(October 1875.)

Zu dem litterarischen Monument, welches die Bachgesellschaft dem großen Meister des XVIII. Jahrhunderts durch eine Gesammtausgabe seiner Werke gesetzt hat, ist ein neues getreten, das Buch von Philipp Spitta, eine Arbeit von so tiefer kunstwissenschaftlicher Bedeutung, wie wir sie annähernd nur noch in Otto Jahn's Mozart, Thayer's Beethoven und Chrysander's Händel besitzen. Das Buch ist schon 1873 erschienen, und wenn hier der Versuch gemacht wird, von seinem weltbewegenden Inhalt ein Bild zu entwerfen, das sich von einem Schattenriß nur durch seine Unvollständigkeit und Unsicherheit unterscheiden wird, so geschieht dies einerseits, um einem Gefühl der Bewunderung und Pietät Ausdruck zu geben, und zugleich in der stillen Hoffnung, den engen Kreis der Fachleser vielleicht zu einem allgemeinen zu erweitern. Ein Buch, in dem so viel Arbeit steckt, wird freilich auch einer gewissen Arbeit bedürfen, es zu lesen; weder der Verfasser noch seine Behandlung sind daran Schuld, sondern allein die Schwierigkeit und Breite des Materials. Das Spitta'sche Buch ist nach einer streng historischen Methode entworfen und ausgeführt und konnte sich zur Klarlegung vieler Erscheinungen der weitesten Ausblicke und der größten Umwege ebensowenig entschlagen, wie der peinlichsten Analyse

oft scheinbar gleichgültiger Einzelheiten. Wenn beispielsweise der Entwickelung der Instrumentalformen bei den Vorgängern und Zeitgenossen Bach's ein bedeutender Raum angewiesen wird, so resultiren hieraus zwei gleich große Vortheile, zunächst der, daß man jene Formen in ihrer geschichtlichen Entwickelung genau kennen lernt, und zwar an der Hand eines Mannes, dem nichts Bedeutendes entgeht und welcher trotz aller Begeisterung für seinen Stoff niemals fälscht, weder durch Schönmalerei noch durch jene gefährliche Unterschätzung, welche aus dem befangenen Wunsche hervorgeht, eine Sache so und nicht anders zu finden, — und dann der andere, daß wir durch den Zusammenhang mit dem Ueberlieferten den Genius Bach's sich organisch vor unseren Augen entwickeln sehen und einen Blick in die geheimste Werkstatt seines Gedankens thun.

Eine Controle des Spitta'schen Buches wird kaum möglich sein. Einzelne Männer werden über Einzelnes, was er bringt, mitreden können. Beherrschen wie er wird keiner sein Material. Wenn es aber jemals einen Forscher gegeben hat, dem man die Lauterkeit und Zuverlässigkeit seines ganzen Wesens an jeder Zeile, die er schreibt, anfühlt, so ist er ein solcher. Möglich, daß spätere Zeiten noch dieses oder jenes Material herbeischaffen, welches das Spitta'sche Buch ergänzt; berichtigen wird ihn schwerlich Einer. Wo er, sehr zum Vortheil seines Buches, auch ästhetisch über Einzelnes spricht, geschieht es fast immer mit so dichterischer und doch zugleich so sachlicher Bestimmtheit, das Recht subjectiver, nach keiner Seite hin usurpirender oder sich überhebender Aussprache tritt dabei so unverhohlen zu Tage,

daß man nur wünschen möchte, Thayer wäre in seiner vortrefflichen, was Authenticität betrifft so unglaublichen Arbeit über Beethoven nicht so grundsätzlich vor dieser Seite seiner Aufgabe zurückgewichen. Seine Gründe, allem Aesthetisiren aus dem Wege zu gehen, sind sehr bemerkenswerth und enthalten des Wahren viel. Spitta aber hat gezeigt, daß man auch Historiker und Aesthetiker in einer Person sein kann.

Das Buch beginnt mit einer Geschichte der Ahnen Bach's, welche 175 Seiten umfaßt. Sebastian selbst giebt als Urahnen Veit Bach an, der zwischen 1550—1560 geboren sein dürfte. Spitta ist es gelungen, auch den Vater desselben, Hans Bach aus Gräfenroda bei Arnstadt, ungefähr um 1500 nachzuweisen, der ein einfacher Bauer gewesen zu sein scheint. Das Geschlecht, der thüringischen Landschaft entsprossen, erhält sich „bis ins Unübersehbare verzweigt" dritthalb Jahrhunderte in derselben Gegend und wird entweder zu Kunstpfeifern oder Organisten und Cantoren erzogen. Die schlichte Beschränktheit des Thüringer Waldes, die „Einsamkeit der Wälder und Thäler, die auch in unserer Alles überfluthenden Zeit noch hier und da das beglückende Gefühl zu erwecken vermag, als sei die bunte Welt hinter den Bergen versunken, deren eigener Zauber selbst Goethe's reichen Geist mehr als fünfzig Jahre seines Lebens fesseln konnte, machte den Blick nach Außen umschränkt, vertiefte das innere Leben, aus dessen geheimnißvollem Schacht vor Allem die Kunst der Musik Nahrung zog, und färbte auch den eigenthümlich religiösen Geist, der aus den Werken eines Christoph und Sebastian Bach zu uns redet" (S. 174).

Familiensinn, Frömmigkeit, Ehrbarkeit werden zu durchgehenden Charakterzügen des ganzen Geschlechts.

Es wird unter den Lesern, welche nicht vom Fach sind, viele geben, welche sich durch diese Geschichte der Vorfahren schwer oder gar nicht durcharbeiten können. Es ist nicht von Jedermann der geschichtliche oder Quellensinn für eine so ausgedehnte und ins Einzelne gehende Aufrichtung eines Stammbaumes zu verlangen. Anders der Forscher. Im Hinblick auf eine so einzige Erscheinung, wie sie Bach war, folgt er den Wurzeln der Genealogie bis in ihre äußersten Verzweigungen. Was er in mühevoller Arbeit von Documenten und Vermuthungen, die er auf sie gründen kann, gesammelt, wird er auch da berechtigt sein vorzuführen, wo er recht gut weiß, daß die Figuren, welche er zeichnet, nicht an sich, sondern nur durch ihren Stammeszusammenhang von Werth sind. Den Lesern, welche an den Details der Einleitung zu scheitern drohen, wäre daher zu rathen, sich auf einige Hauptpunkte zu beschränken. Zu ihnen gehören zwei Abhandlungen, die eine über „die Entwickelung der Orgelkunst im XVII. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitung“ (S. 95), die andere über „das deutsche Kunstpfeiferthum im XVII. Jahrhundert“ (S. 140). Die letztere hat auch ein allgemein culturhistorisches Interesse. Besonders lehrreich sind die von Kaiser Ferdinand III. bestätigten „Zunftstatuten“, welche Spitta in ihren 25 Artikeln vollständig mittheilt, weil sie einen eigenthümlichen Einblick in das Ringen jener Zeit gewähren, der handwerksmäßigen Kunstübung tiefere musikalische Bildung entgegenzusetzen und eine durch ihre demokratische Grundlage vielfach gefährdete

Association in Zucht und Sitte zu erhalten. Welch drollige Weisheit steckt z. B. in Art. 21: „nachdem auch die Erfahrung bezeuget, daß mancher seinen angenommenen Dienst mit lauter Lehrjungen versehen wollen, dargegen aber einem jeglichen die gesunde Vernunfft selbst dictiret, daß die tirones und Lehrknaben, wie in allen andern Sachen, also auch in dieser musikalischen Kunst kein vollkommenes Stück zuwege bringen können, und da denn entweder bei dem öffentlichen Gottesdienst, oder einiger anderer Versammlung dergleichen Fehler und Mängel vorkommen, hierfür dem Direktor solcher Musik nicht nur alle Schuld beigemessen, sondern auch der meiste Schimpf auff ihn gewälzet, und die löbliche Kunst selbst dadurch nur verächtlich gemacht wird, so soll keinem Lehrmeister gestattet und nachgelassen seyn, mehr denn drey Knaben auff einmal in seine Information und Lehr auffzunehmen und darinnen zu behalten." Ein Rath, der mutatis mutandis auch heute noch zu beherzigen wäre.

Außer den beiden Abhandlungen fällt das Hauptlicht der Einleitung auf Joh. Christoph Bach, den Oheim Sebastian's, geb. 1674, den bedeutendsten Motettencomponisten des Jahrhunderts, und seinen jüngeren Bruder, Joh. Michael. Man muß es nachlesen, wie aus der Ermattung des 30jährigen Krieges diese beiden Gestalten emporsteigen, würdige Vorgänger ihres großen Neffen, in dem die Kirchenmusik ihren letzten, höchsten Abschluß feiern sollte; wie sie, an die Ueberlieferungen von Heinrich Schütz und Andreas Hammerschmidt anknüpfend, zu bedeutendem, vielseitigem Schaffen gelangen, das seinen Höhepunkt in Joh. Christoph's Tonbild „Es erhob sich ein Streit im Himmel" findet. Von diesem

Werk, für zwei fünfstimmige Chöre, zwei Violinen, vier Violas, Fagott, vier Trompeten, Pauken, Baß und Orgel geschrieben, erzählt Philipp Emanuel Bach, daß es später unter Sebastian Bach's Leitung in Leipzig alle Welt in Erstaunen gesetzt habe.

Wenn man das erste Zimmer der musikalischen Abtheilung in der Berliner Königl. Bibliothek betritt, so erblickt man das Bild eines Mannes mit frei schauendem Blick im bequemen Hauskleide, dessen kräftige Züge namentlich in Kinn und Nase uns an etwas Wohlbekanntes erinnern. Das ist Ambrosius Bach, der Vater Sebastian's, mit dem der erste Abschnitt des Spitta'schen Buches und mit ihm die Geschichte der Vorfahren schließt. „Ein zusammenhängender Rückblick auf diese," sagt der Verfasser, „macht es einleuchtend, daß wir bei keinem anderen Künstler ein größeres Recht haben, von ihm auf der Schwelle seines Lebens den echtesten Ausdruck deutschen Wesens zu erwarten, als bei Sebastian Bach. Vor Jahrhunderten schon hatten seine Ahnen auf dem Gebiete Deutschlands, das ihm zur Wiege wurde, gelebt und gearbeitet; sie waren, wie es die Thätigkeit der Bauern mehr als jede andere mit sich bringt, mit ihrer heimathlichen Scholle wie mit ihrem eigenen Selbst verwachsen. Aus dieser seine Nahrung ziehend, hatte sich das Geschlecht ausgebreitet, wie ein mächtiger Eichbaum seine Zweige nach allen Seiten treibt, aber niemals war die Gemeinsamkeit des starken Stammes vergessen worden. Durch Generationen hindurch hatten sie diejenige Musik gepflegt und vertreten, welche dem auf das Uebersinnliche gerichteten Geiste des Deutschen am meisten entspricht, und daher auch von ihm zur höchsten

Vollendung geführt werden sollte: die instrumentale Musik und die an ihr sich vorzugsweise entwickelnde protestantisch-kirchliche Tonkunst. Von Geschlecht zu Geschlecht hatte sich die stets vergrößerte Summe musikalischer Erfahrungen und Gewöhnungen fortgepflanzt, war allmälig zu einem Theil des Bach'schen Wesens geworden und konnte so den fruchtbaren Boden bilden für die glückliche Entfaltung eines Genies von unübertroffener Größe." (S. 173.)

Joh. Seb. Bach wurde zu Eisenach, wahrscheinlich am 21. März 1685, geboren; als Tauftag beglaubigt ist nur der 23. März. Der Vater schritt 1694 zu einer neuen Ehe, nachdem er seine erste Frau kaum 7 Monate verloren hatte. „Eheliches Zusammensein war für den gesunden Familiensinn der Bachs am schwersten zu entbehren; ihre urwüchsige Kraft wandte sich von den Todten rasch wieder den Lebenden zu." Aber Ambrosius stirbt schon nach 2 Monaten, und die Familie löst sich nun auf. Ein älterer Bruder Sebastian's, Johann Christoph, nimmt sich der Erziehung des zehnjährigen Knaben an und wird auch sein erster Lehrer im Clavierspiel. Spitta weiß über seine Leistungsfähigkeit nur anzuführen, daß er Pachelbels Schüler gewesen sei und eine Sammlung von Werken berühmter damaliger Orgelmeister angelegt habe. An dieses Orgelbuch knüpft sich die erste interessante Jugendgeschichte Sebastian's. Da sein Bruder es ihm „aus Altersstolz" vorenthält und die Sehnsucht des Knaben darauf beschränkt bleibt, es täglich hinter den weitläuftigen Gittern eines Schrankes liegen zu sehen, so zieht Sebastian bei nächtlicher Weile das zusammengerollte Heft heraus und copirt es, da ihm keine andere Beleuchtung zu Gebote steht,

binnen 6 Monaten mit Hülfe des Mondscheins. Die „geniale Beharrlichkeit" Bach's, wie Spitta sich glücklich ausdrückt, tritt in diesem kleinen Zuge schon klar hervor. Auch haben wir uns in jener ersten Zeit Sebastian, der sich eines schönen Discants erfreute, wie Luther einst an dem currenten Chor theilnehmend zu denken, welcher bei Hochzeiten und Beerdigungen, und in bestimmten Jahreszeiten auch von Thür zu Thür ziehend seine kirchlichen Weisen sang. Wir in Berlin sind vor wenigen Jahren noch Zeugen dieses seltsamen Restes mittelalterlichen Musicirens gewesen.

Die erste allgemeine wissenschaftliche Bildung wird auf dem Lyceum in Ohrdruf gewonnen, wo man Theologie, Latein, Griechisch nebst etwas Rhetorik und Mathematik lehrte. Geschichte fehlte ganz, ebenso die französische Sprache. Vermuthlich ist Sebastian nicht über die Secunda hinausgekommen, denn 1700, also im 15. Lebensjahre, tritt er mit seiner gewiß schon gut geschulten Stimme als Discantist in den Chor der Michaelisschule in Lüneburg. In Ohrdruf hatte er Gelegenheit gehabt, sich in dem unter der Leitung des Cantors stehenden Sängerchor stimmlich auszubilden. In Lüneburg bleibt er 3 Jahre, also bis zu seinem 18., erweitert seine Bildung auf der dortigen Michaelisschule und hat vermuthlich einen zweijährigen Cursus in Prima vollendet. Er verliert beim Mutiren seine Stimme, zeigt sich wahrscheinlich aber schon instrumental, als Violinist, Orgel- und Cembalospieler brauchbar. Die reiche Chorbibliothek des Michaelisklosters, welche seitdem verloren gegangen ist, bietet ihm Gelegenheit, sich Kenntnisse in der kirchlichen Vocalmusik zu verschaffen, doch ist anzunehmen,

daß Bach's Entwickelung mit seiner Ausbildung als Spieler und Instrumentalcomponist begonnen habe. Die Orgeln in Lüneburg waren schlecht. „So begann bereits hier das Mißgeschick, welches den größten deutschen Orgelmeister durch sein Leben verfolgt hat, sich gewöhnlich mit kleinen oder schlechten Orgeln behelfen zu müssen und niemals ein recht ausgezeichnetes Werk dauernd zur Verfügung zu haben."

Von Lehrern im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist bei Bach überhaupt nicht zu reden. Die Betrachtung fremder Werke, fremden Spiels feuert sein eigenes Schaffen, sein eigenes Spiel an. „Der rastlose Fleiß des Genies," bemerkt Spitta, „der, vielmehr eine Naturgewalt als das Ergebniß sittlich bewußter Forderung, unwiderstehlich vorwärts drängt, ließ ihn zur Lösung selbstgestellter Aufgaben sogar des Nachts nicht ruhn." Wichtig in diesen ersten Zeiten der Compositions- und Spielstudien, welche den Meisterjahren vorangehen, ist nur die Erkenntniß, welche Persönlichkeiten und Kunstrichtungen es waren, die Einfluß auf Bach gewannen. Von den Männern nun, welche in der Lüneburger Zeit den jungen Geist nachhaltiger anzuregen verstanden, sind Georg Böhm (geb. 1661) und Adam Reinken (1623—1722) zu nennen. Den Letzteren, einen berühmten Orgelspieler und Componisten, kennen zu lernen, mußten Ausflüge zu Fuß nach Hamburg unternommen werden. Ebenso wandert Bach nach Celle, um sich in der dortigen Capelle, welche seit der Mitte des XVII. Jahrhunderts eines großen Rufes genoß, mit dem dort herrschenden französischen Geschmack, dessen bedeutendster Vertreter François Couperin war, vertraut zu machen. „Die Verschmelzung, welche deutsches Wesen

mit dem französischen Stile überhaupt eingehen konnte, war in Böhm's Persönlichkeit im Wesentlichen schon vollzogen, so daß Bach die französischen Elemente durch dessen Vermittelung in sich aufgenommen haben wird." Spitta bemerkt hierbei ausdrücklich, daß die betreffenden Compositionen jener Zeit nicht erhalten geblieben sind und daß die sogenannten „französischen Suiten", Werke aus Bach's reiffster Zeit, in diesem Sinne verstanden, ihren Namen mit Unrecht führen. Unter den Arbeiten Bach's, von denen wir aus seiner Lüneburger Zeit wissen, sind es namentlich einige Choral-Partiten, welche Spitta mit seiner ihm eigenen Gründlichkeit in ihrem Zusammenhang, namentlich mit Böhm, bespricht. Der überall den Dingen auf den Grund gehende Trieb des Verfassers führt in dem ganzen Buch niemals eine mit dem Bach'schen Werden sich inniger berührende Persönlichkeit ein, ohne von ihr ein genaues Bild zu entwerfen. So sehen wir denn, wie sich in dem jungen Geiste Bach's, trotz pietätvoller Anlehnung an seine großen Vorgänger, seine „im denkbar größten Gegensatze zu seiner Zeit und wie in Fels gehauene Individualität" mit einer Sicherheit Bahn bricht, daß sie „niemals den Pfad, den sie einmal betrat, späterhin als falsch erkennen und durch Umkehr hätte verlassen müssen". Es bleibt trotzdem zu bedauern, daß uns aus dieser Zeit des Knospens und Treibens nicht mehr Documente vorliegen. Das Genie ist die höchste Kundgebung menschlichen Geistes; in sein Werden und Gestalten möchten wir so gern den vordringlich suchenden Blick werfen, um das geheimnißvolle Wunder seiner Bildung in vertrauter Nähe zu belauschen.

Von Lüneburg geht Bach als Hofmusiker an den Weimarer Hof Herzog Wilhelm's IV., wo er in die Privatcapelle des jüngeren Bruders des regierenden Fürsten, Johann Ernst's, aber nur für kurze Zeit, als Violinist eintritt. Aeußere Existenzgründe sollen die Annahme einer Stellung veranlaßt haben, aus der ihn sehr bald ein Ruf als Organist an die „neue Kirche" in Arnstadt, „der alten Sammelstelle seines Geschlechts," ablöst. Am 14. August 1703 wird er auf sein neues Amt durch Handschlag verpflichtet. Die Aufführung volksthümlicher Singspiele in Arnstadt mag dem zwanzigjährigen Jüngling ungewohnte Erholung gewährt haben. Die Uebertragung eines kleinen Schülerchors an der Kirche giebt ihm Veranlassung zu der, später von ihm umgearbeiteten concertirenden Ostercantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen," die einzige Kirchencomposition, die es gelungen ist aus dieser Zeit ans Licht zu ziehen. Dagegen stammt eine Curiosität, ein Stück Programmmusik, aus ihr, wie es — mit einer kleinen Ausnahme — (S. 239) in der Bach'schen Litteratur nicht wieder zu finden ist. Es ist auf den Abschied von Joh. Jakob, einem von Bach's älteren Brüdern, geschrieben, welcher in einer romantischen Anwandlung als Hautboist in die schwedische Garde unter Karl XII. trat, und führt den Titel: „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo." Ich kann mich nicht enthalten, die wunderliche Reihe dieser 5 Stückchen hier mitzutheilen. I. (ist eine Schmeichelung der Freunde, den Bruder von seiner Reise abzuhalten), II. (ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen), III. (allgemeines

Lamento der Freunde), IV. (die Freunde kommen und nehmen Abschied), V. (Aria di Postiglione.) Zum Schluß findet sich eine werthvolle Doppelfuge über das Posthornsignal. Als besondere Curiosität sei noch erwähnt, daß der berühmte „basso ostinato“ aus dem „Crucifixus“ der H-moll-Messe, einem Lieblingsthema Bach's, das auch anderwärts auftritt, in Nummer III. bereits zu finden ist. Ein Mann wie Spitta ist natürlich in der Lage, die Beziehungen dieser seltsamen Production zu ähnlichen Erscheinungen ihrer Zeit aufzufinden, und so auch hier wie immnr das scheinbar Isolirte eines genialen Problems auf seine kunstgeschichtlichen Analogien zurückzuführen. In diesem Fall waren es die von Johann Kuhnau (1667—1722) erfundenen „biblischen Historien“, in denen die Situationsmalerei schon eine poetisirende Richtung geltend machte, gegen welche Bach's ganze spätere Entwickelung als gegen ein „musikalisches Fabuliren“ das „schwer wiegendste Zeugniß“ ablegte. Immerhin bleibt es eine denkwürdige Thatsache, daß ein Mann wie Bach, wenn auch nur völlig vorübergehend und in dem romantischen Frühlicht seiner Jünglingsjahre, auf dieses Littoral geführt werden konnte, in welchem — wenn man sich diesen Ausdruck erlauben darf — die Musik an den Ufern der Poesie strandet. Gewiß lag dem grundmusikalischen Geist seiner Natur solcher Wahn ferner als jedem anderen. Spitta macht zu diesem Thema einige Bemerkungen, die ich nicht vorenthalten möchte. „Einem so urmusikalischen Genie wie dem seinigen,“ sagt er, „mußte es unerträglich sein, die Kunst auf Krücken wandeln oder Magddienste thun zu sehen.“ „Wird mit rein musikalischen Mitteln gewirkt und bezweckt

die poetische Einmischung nur die Abgrenzung eines einzigen bestimmten Empfindungskreises, in dem die Musik nunmehr unbehindert ihr Wesen entfalten kann, so dient dies allerdings sehr dazu, die Stimmung zu vertiefen, verrückt dann aber das Gleichgewicht zwischen objectiven und subjectiven Elementen im Kunstwerk wesentlich zu Gunsten der letzteren. Denn das Allgemeingültige im Kunstwerk ist die Form, in welche bei einem Musikstück der Gedanke oder die Vorstellung nicht eingeht." . . . „Künstler sein heißt das innerlich Erlebte äußerlich gestalten, und zu immer größerer Objectivirung eines Inhalts drängt, wie die gesammte Kunst, so die Entwickelung jedes echten künstlerischen Individuums."

Von Compositionen aus dieser Zeit sind ein paar Orgelfugen und eine Reihe von Variationen, deren Echtheit nicht einmal ganz erwiesen, das Einzige, was uns geblieben ist. Daß Bach auf dem Gebiete des Orgelchorals, den man wohl als das Mark seines Wesens bezeichnen kann, viel gearbeitet haben wird, ist anzunehmen. Die Orgelfugen zeigen mehr noch „die Wonne, in dem unbeschränkten Tonmaterial der Orgel zu baden," ihr gesammtes Rüstzeug zur Geltung zu bringen, als daß sie den höchsten und letzten Forderungen der Fugenform schon gerecht werden. Aus dem Thema der C-moll-Fuge schlägt das Bach'sche Genie aber schon wie eine feurige Flamme zum Himmel auf.

Nach zwei Jahren zurückgezogenen Kunstlebens nimmt Bach im October 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub, um den berühmtesten Meister jener Zeit, Dietrich Buxtehude (geb. 1637), in Lübeck aufzusuchen. Die „Abendmusiken" in der Marienkirche, vollständige Kirchenconcerte, in denen

Buxtehude wohl auch selbst die Orgel spielte, übten damals auf Nah und Fern die größte Anziehung aus. Auch Händel ist in Begleitung Mattheson's von Hamburg einmal herübergekommen.

Es folgt nun in dem Spitta'schen Buch die ausführliche Schilderung des Lübecker Meisters; eine Studie, die für sich allein von des Verfassers Gelehrsamkeit und Gründlichkeit das vollwiegendste Zeugniß ablegen würde. Buxtehude durch „seine großen, von einem reichen Geiste erfüllten unabhängigen Tonstücke" und mit ihm Pachelbel (1653—1706) durch seinen epochemachenden Orgelchoral, sie sind es, an denen Bach'scher Geist sich auferzieht. Treffend sagt aber Spitta: „Wenn eine Kunst ihrer höchsten Entwickelung nahe gekommen ist, kann das Verhältniß ihrer Träger zu einander nicht mehr so aufgefaßt werden, daß einer den andern in sich aufzehre und seine Sonderbedeutung aufhebe." Und an einer anderen Stelle: „In der Geschichte ist es eine überall wiederkehrende Erscheinung, daß die Leistungen des menschlichen Geistes, wenn sie in einer bestimmten Richtung zur möglichsten Vollkommenheit entwickelt sind, dann einen Widerspruch in ihrem Wesen zu zeigen beginnen, welche über sie hinausdrängt, sie zu sprengen sucht und den Keim bildet für neue und anders geartete Entwickelungen." Bach's Verhältniß zu beiden Männern spricht Spitta charakteristisch so aus: „Man sieht, wie die Gegensätze von Süd und Nord einander entgegen streben: Buxtehude's unruhige Innigkeit zu Pachelbel's Choral, Pachelbel's schöne Ruhe zu Buxtehude's freiem Orgelstück. Bach vereinigte in sich diese Gegensätze. Aber er empfing Pachelbel's Einfluß durch die

Vermittelung der thüringischen Künstler, die ihn mit eigenem Geiste bereits versetzt hatten; er war außerdem eine ferndeutsche Natur und dem Romantischen mehr zugethan, als dem Classischen. Darum steht er nicht ganz in der Mitte über beiden, sondern etwas näher zu dem Lübecker Meister hin, und eben darum dieser nicht ganz unter, sondern theilweise, und zwar mehr als Pachelbel, neben ihm. Jene subjective Wärme, welche 100 Jahre später gegenüber dieser ersten Blüthezeit deutscher Instrumentalmusik eine zweite hervorrufen sollte, lebte auch in Bach und unendlich viel stärker, als je in einem seiner Vorgänger und Zeitgenossen; sie quoll nur nicht so heftig empor, wie bei Buxtehude, sondern durchdrang in großartigster Weise gezügelt Alles und Jedes, was er schrieb." (S. 284.) Nur über einen Punkt der Buxtehude'schen Studie möchte ich mir noch erlauben, unseren Verfasser zu citiren, weil er vom allgemeinsten Interesse. Bei Gelegenheit eines von ihm besprochenen Dialoges (schon Hammerschmidt hatte 1645 „Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele" herausgegeben) äußert sich Spitta über das pietistische Element der damaligen Kirchendichtung folgendermaßen: „Das Charakteristische für die Componisten am Ausgange des siebenzehnten Jahrhunderts liegt darin, daß sie den Choral von nur einer Stimme mit Begleitung vortragen lassen und ihn hierdurch, wie durch leidenschaftathmende Umbildungen der Melodie und ungewöhnliche Harmonien zum Mittel des subjectivsten Empfindungsausdrucks machen konnten, ohne ihn doch so streng polyphon umzugestalten, daß dadurch dem Subjectivismus das Gleichgewicht gehalten wäre. Sie eigent-

lich sind es, in denen das musikalische Gegenbild der pietistischen Dichtung zu erkennen ist. Freilich nicht so, daß durch diese ihre Compositionsart angeregt und bestimmt sei. Der directe Einfluß des Pietismus auf die kirchliche Musik und ihre Entwickelung ist ein ganz unbedeutender gewesen, schon deshalb, weil er eigentlich den Reichthum der Kunst von sich ausschloß. Beide Richtungen entstanden neben einander her, wenngleich aus derselben Gemüthsquelle, und die Musik gelangte thatsächlich um mehrere Jahrzehnte früher in die Entwickelungsphase der Empfindsamkeit und jugendlichen Schwärmerei, die sich jedesmal bei dem Neuaufblühen des Lebens einer Nation einstellt und die in der Musik am frühesten sich zeigen mußte, da sie der Anlage des deutschen Volkes zufolge die erste Geistesthätigkeit war, in der nach dem Unglück des großen Krieges das neue Leben kräftige Knospen ansetzte. Die Anfänge pietistischer Dichtung greifen allerdings noch in jene musikalische Periode hinein, und Buxtehude konnte ihr seine Töne noch einige Male gesellen, aber als sie recht in Blüthe stand, hatte die Kirchenmusik jenes Stadium lange überwunden und sich theils der religiösen Ideale in ihrer Erhabenheit wieder bemächtigt, theils sich nach einer Richtung hingewendet, die gar nichts mehr mit ihnen zu thun hatte." (S. 300.)

Jede Werdezeit eines großen Menschen pflegt noch ein Stückchen der Eierschale an sich zu tragen, irgend ein charakteristisches Merkmal, welches die noch nicht zu voller Entfaltung gelangte Kraft schamhaft verräth. Nichts Rührenderes gibt es in dieser Beziehung als die Frühwerke Beethoven's. So ist für alle aus der Lüneburger und Arnstädter Zeit

stammenden Zeugnisse Bach'schen Schaffens die Verwendung des Pedals kennzeichnend. Sicherer als aus dem Wasserzeichen des Papiers läßt sich aus ihr die Chronologie eines Bach'schen Manuscriptes bestimmen. In der Lüneburger und Arnstädter Zeit ist das Pedal noch kein wesentliches Glied der Composition, keine Stimme im streng musikalischen Sinne, sondern mehr ein Farbenmittel, eine dynamische Macht, welche dem Bedürfniß nach klanglicher Steigerung zu Willen ist. Von jener Kunst der reifen Jahre, ein Pedal zweistimmig durchzuführen, ist noch keine Rede; es spielt mehr die Rolle des Gewitters, als eines Verbündeten von besonderer Würde.

Unterdessen läuft Bach's Urlaub ab, ohne daß es ihn unter Kunsteindrücken von solcher Bedeutung kümmert. „Das Organistenamt war ihm gleichgültig geworden. Woche auf Woche vergeht, er überschreitet die ihm zugestandene Frist um das Doppelte, das Dreifache." Buxtehude's Nachfolger in St. Marien zu werden, scheint ihn nicht gelüstet zu haben, vielleicht weil die nach damaliger Sitte mit der Stelle ihm „begebene" oder „conservirte" Tochter des Amtsvorgängers sich in zu vorgerückten Jahren befand. Ende Februar 1706 erhält Bach bei seiner Rückkehr nach Arnstadt eine Vorladung vor das Consistorium. Er hatte seinen Urlaub von vier Wochen um zwölf überschritten. Dazu kam, daß er durch sein kühnes und oft ausschweifendes Orgelspiel beim Gemeindegesang schon zu mannigfachem Aergerniß Veranlassung gegeben hatte. Auch hatte er sich mit dem sittlich wie musikalisch verwilderten Schülerchor, über den er bei seiner Gleichaltrigkeit schwer eine Autorität behaupten konnte, überworfen. Das Protokoll des mit Bach angestellten Verhörs, welches

Spitta im Urtext mittheilt (S. 313) ist überaus ergötzlich zu lesen. Unter Anderem wird ihm darin „verwiesen", daß er „letztverwichenen Sonntag unter der Predigt in den Weinkeller gegangen". Es vergehen acht Monate, ohne daß Bach den Vorstellungen des Consistoriums irgendwie Gehör schenkt. Eine neue Vorladung erfolgt, in deren kurzem Protokoll folgender Passus erscheint: „stellen ihm hierauf ferner vor, auß was macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren lassen." Die fremde Jungfer ist von Spitta mit großer Wahrscheinlichkeit als Maria Barbara Bach, seine nachmalige erste Frau, ermittelt worden. Da in der älteren Kirchencantate, welche damals in Arnstadt noch die herrschende war, Frauenstimmen nicht verwendet wurden, so kann in diesem Fall nur von einem privaten Musiciren die Rede gewesen sein. Ueber den weiteren Verlauf des Conflicts mit dem Consistorium liegen keine Urkunden vor. Bach muß also wohl eingelenkt haben, da er noch einige Zeit, wenngleich ungern, in Arnstadt bleibt, ehe er im Juni 1707 den Organistendienst an der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen annimmt. Sein Einkommen bestand in 85 Gulden, 3 Maltern Korn, 2 Klaftern Holz, 6 Schock Reisig und einem jährlichen Fischgeschenk von 3 Pfunden. Außerdem hatte er sich ausbedungen, daß ihm „zur Ueberbringung seiner Mobilien werde mit Fuhrwerk assistiret werden". In Arnstadt verzichtet er auf den rückständigen Theil seiner Besoldung zu Gunsten eines hilfsbedürftigen Vetters. Am 17. October 1707 wird er mit Maria Barbara Bach aus Gehren in dem Dörfchen Dornheim bei Arnstadt getraut. Spitta bemerkt hierzu: „Wenn man die eheliche Vereinigung

von Individuen aus blutsfremden Familien mit Recht als die Bedingung einer kräftigen Fortentwickelung in den Kindern ansieht, so deutet Bach's Wahl darauf hin, daß in ihm der Gipfel einer Entwickelung erreicht war, indem sein Instinct den natürlichen Weg, weitere Fortbildungen anzustreben, verschmähte und sich zum eignen Geschlechte zurückneigte." Ganz abgesehen davon, daß Bach seine zweite Ehe mit keiner Blutsverwandten schloß, finde ich den Gedanken etwas gewagt und zugespitzt. In einem anderen Schriftsteller würde so etwas weniger auffallen; bei einem Mann wie Spitta kann man eine leichte Verwunderung nicht unterdrücken. In dem ganzen herrlichen Buche wird man übrigens nach einer Parallelstelle vergebens suchen. Sein Geist hat in seiner Gesundheit und Größe etwas von dem Mann, dessen Leben er geschrieben. Niemals wird er ein schiefes Urtheil, eine Halbwahrheit, einen künstlichen Syllogismus bringen, niemals sonst den Gegenstand seiner Bewunderung so klein achten, daß er ihn zu vergrößern versuchen sollte.

Aus der Mühlhauser Zeit stammt die sogenannte „Rathswechsel-Cantate". „Besonders bedeutsam", schreibt Spitta, „ist die Mitwirkung des Orchesters in ihr; sie zeigt, wie Bach schon jetzt sich ganz darüber klar war, daß in dem damals allein möglichen Kirchenstile die Singstimmen mit den Instrumenten zu einer innerlich verbundenen Gesammtmasse zusammengeschmolzen werden müßten"... „Er hatte erkannt, daß das menschliche Organ so viel wie möglich seinen persönlichen, wenn man will, dramatischen Charakter abstreifen und, so weit es irgend angeht, zum Instrumente werden müsse, was selbstlos dem Ausdrucke einer allgemein religiösen

Lyrik dient; mit dieser Erkenntniß war aber der Empfindsamkeit und der Vereinzelungssucht der älteren Kirchencantate die Freundschaft aufgesagt." Die Cantate ist die einzige geblieben, welche zu Bach's Lebzeiten gedruckt wurde. In jener Zeit blieben Compositionen, namentlich die größeren, meist auf ihr handschriftliches Leben angewiesen.

Unterdessen entbrennt zwischen den Orthodoxen und den Anhängern des Spener'schen Pietismus in Mühlhausen ein heftiger Hader. Theologisch gebildeten Lesern wird diese Abschweifung im Spitta'schen Buche willkommen sein. „Bach's religiöser Standpunkt war ein über allen Streit erhabener und allgemeiner, wie er sich für ein universales Genie geziemt, und wenn ihn die Tradition seines Geschlechtes und die Liebe zu seiner Kunst auch in die Reihen der Orthodoxen wies, so wäre doch nichts verkehrter, als ihn für einen fanatischen Parteigänger zu halten,." (S. 364.) Der unmittelbaren Berührung mit solchen, künstlerisches Schaffen wenig fördernden, Reizzuständen zu entfliehen, vielleicht auch verdrossen über manches Unzureichende im Bereiche seines allgemeinen musikalischen Wirkens und seiner nicht eben glänzenden Dotation, reicht Bach, obwohl er eben eine neue Disposition zur Reparatur der Orgel entworfen, sein Entlassungsgesuch ein und geht mit einem kleinen Umwege über Arnstadt, wo er die Hochzeit des Mannes, der im Jahr vorher seinen eignen Bund eingesegnet hatte, durch Aufführung der Cantate „Der Herr segne euch je mehr und mehr, euch und eure Kinder" verschönt, als Hoforganist nach Weimar. Neun Jahre verwaltet Bach unter der Regierung des Herzogs Wilhelm Ernst sein Amt als Hoforganist und Kammermusicus und

entfaltet während dieses Zeitraums seine glänzendste Wirksamkeit als Orgelspieler und Orgelcomponist. Der Verkehr mit seinem Collegen Joh. Gottfr. Walther, dem Verfasser des bekannten musikalischen Lexicons, mit Reineccius, Joh. Matth. Gesner und anderen Männern von Bedeutung wirkt anregend auf ihn. Auch Schüler beginnen sich dem jungen Meister anzuschließen. Ueber sein Orgelspiel schreibt Mattheson drastisch: „Ich habe von dem berühmten Organisten Herrn J. S. Bach Sachen gesehn, sowohl für die Kirche als für die Faust, die gewiß so beschaffen sind, daß man den Mann hoch ästimiren muß." Von seiner colossalen Finger- und Kunsttechnik geben seine Compositionen eine annähernde Vorstellung. „Mit seinen zween Füßen", schreibt Mizler in seinem Nekrolog, „konnte er auf dem Pedale solche Sätze ausführen, die manchem nicht ungeschickten Clavieristen mit fünf Fingern zu machen sauer genug werden würden." Ueber die wunderbare Art seines Registrirens liegen aber, einen Fall ausgenommen, leider keine Aufzeichnungen vor.

Eine musikalische Charakterisirung der in diese Zeit fallenden Orgelcompositionen (Präludien, Fugen, Toccaten u. a.) muß ich mir an dieser Stelle natürlich versagen. Sie ist auch in dem Spitta'schen Buche begreiflicher Weise nur für Musiker lesbar. Wichtig aber ist es, aus dieser Zeit Bach's Bekanntschaft mit der italienischen Kammermusik zu verzeichnen, welche ihn zunächst zu Uebertragungen Vivaldi'scher Violinconcerte auf Clavier oder Orgel anregt. Aus dem Contact mit diesen neuen Instrumentalformen (Concert, Sonate, Ouverture) entspringt später das berühmte „Italienische Concert". Insbesondere sind es Frescobaldi,

Corelli und Albinoni, welche Bach, der alles Werthvolle seiner Kunst sogleich in sein eigen Fleisch und Blut umzusetzen liebte, zu mannigfachen Verarbeitungen von einzelnen ihrer Gestaltungen Veranlassung geben. Spitta theilt Bach's productive Beschäftigung in Weimar in zwei Hälften, von denen die erste, 1712 abschließend, sich wesentlich mit Instrumentalmusik befaßte. Nur drei Cantaten, unter ihnen die wohlbekannte „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (auch „actus tragicus" genannt) fallen in dieselbe. Sie tragen mehr oder weniger noch den Stempel der älteren Kirchencantate. Wie sich dieser durch eine Fülle bisher ungeahnter, fremdartiger Formen und Stimmungen zu dem entwickelt, was Bach'sche Kirchenmusik unsterblich gemacht hat, wird durch eine Analyse der zweiten Weimarer Hälfte auf's Schlagendste erläutert.

Sehr geistvoll schildert Spitta, wie die Oper der damaligen Epoche auf die Cantate Bach's, dessen Passionen und das Händel'sche Oratorium Einfluß gewinnt, wie „die Persönlichkeit, durch die mehrstimmige Musik gebunden gehalten, nach dem Rechte verlangt, ihre eigensten Empfindungen zu äußern", und wie auf dem Gebiete, „wo der Einzelgesang gattungsbestimmender Factor war, die neue Musikweise, welche sympathischen Widerhall in den Herzen der Menschen geweckt hatte, dreist an die Pforten der Gotteshäuser klopft" (S. 463). Recitativ und Arie werden in die kirchliche Kunst eingelassen und mit Hilfe der Neumeister'schen Cantatendichtung, trotz allen Sturms, den sie unter den damaligen Parteien erregte, trotz allen Widerspruchs, den die Benutzung theatralischer Formen für die Kirche erfuhr, diejenige Gattung gefunden,

welche durch die Verbindung beider so verschiedenen Stilarten der damaligen Kirchenmusik die einzig mögliche Gestalt an die Hand gab. Von dem Recitativ sagt Spitta bedeutungsvoll, daß, als einem ursprünglich dramatischen Kunstmittel, „das Hauptgewicht in ihm auf dem liegt, was singend gesprochen, nicht auf dem, was sprechend gesungen wird". Bach konnte hiervon aber nur einen modificirten Gebrauch machen, denn um es stilgemäß der Kirchenmusik anzubequemen, durfte neben dem Streben nach ausdrucksvoller Declamation das musikalische Princip, als das wichtigere, nicht aus den Augen verloren werden. Die reif entwickelte Bach'sche Arie wird als ein „unablässig fortströmender Gesang" bezeichnet, „dessen Hauptabschnitte durch Ritornelle markirt werden. Die Instrumente umschlingen die Singstimmen stützend, widersprechend, fortspinnend, ausdeutend und vergeistigend." Die Instrumentaleinleitung, welche den meisten Cantaten vorangeht, läßt sich nur ganz allgemein auf die Stimmung, „niemals auf schildernde Zwecke" ein. Ueber das malerische Element in der Musik findet sich S. 488 eine höchst merkwürdige Stelle, welche jeder Musiker memoriren sollte: „Streng genommen ist es ungenau, von Malerei zu reden, wenn die Musik Bewegungen der sichtbaren Welt in ihrer Weise nachahmt. In jeder bewegten Erscheinung der Außenwelt erkennt der Mensch ein Spiegelbild gewisser eigner Gefühlsströmungen, und das Gefühl ist uns das unmittelbarste Zeugniß des Lebens. Das Leben aber, diesen im tiefen Grund rauschenden Strom, in den alle in die Erscheinungswelt aufragenden Dinge ihre Wurzeln hinabsenken, künstlerisch darzustellen, ist die eigentliche Aufgabe der Musik. Hierin

beruht die innere Berechtigung der sogenannten Nachahmungen von dem Rieseln der Quelle, dem Wogen des Meeres, dem Niederströmen des Regens, dem Ziehen der Wolken, dem Zittern der Blätter, ja selbst dem Schwärmen der Vögel und Insecten: sie stellen das unlösliche Band her, welches uns mit dem zu Eins verbindet, was uns entgegengesetzt erscheint, die Kräfte, welche mit gleicher Intensität die übrige Welt wie unser eignes Wesen durchziehen."

Um sich von Bach's Productivität schon in seiner Weimarer Zeit einen Begriff zu machen, erwähne ich, daß Spitta außer den massenhaften Orgelcompositionen desselben allein 21 erhaltene Kirchencantaten und eine weltliche anführt. Wie viele mögen gar nicht wieder ans Tageslicht gebracht worden sein! Die meisten derselben sind zu Salomo Frank's Dichtungen gesetzt. Wie vollkommen vorurtheilsfrei und gerecht Spitta Bach gegenüber bleibt, ersieht man aus der Analyse von „Ich hatte viel Bekümmerniß".

Auch von Weimar aus werden, wie es Bach liebte, Kunstausflüge unternommen, diesmal nach Cassel, Halle und Leipzig. Mit Halle spinnen sich wegen eines Engagements Unterhandlungen an, die sich wieder zerschlagen; doch wird seine Stellung in Weimar, künstlerisch wie pecuniär, von Jahr zu Jahr besser. Er wird Concertmeister und übernimmt auch einen Theil der Pflichten des alternden Capellmeisters. In diese Zeit 1715/16 fällt auch die Bekanntschaft mit Joh. Ludw. Bach in Meiningen, dem sogenannten Meininger Bach, dessen Talent ihn so sehr interessirt, daß er 18 Partituren desselben copirt. Bei einem Herbstaufenthalt in Dresden findet das berühmte Turnier mit dem Pariser Orgelspieler

Marchand statt, welches zu solchem Triumphe für Bach werden sollte. Marchand, ein eleganter Spieler, aber ein etwas selbstgefälliger und arroganter Franzose, hatte am Dresdener Hofe viel von sich reden machen. Nach Bach's Ankunft bildeten sich sehr bald zwei Parteien, welche einen Größenwettstreit beider Künstler zu provociren und denselben zu einem Zweikampf zwischen französischer und deutscher Kunst herauszuputzen verstanden. Bach und Marchand wurden aufgefordert, sich mit einander zu messen. Nachdem sie sich heimlich über ihre gegenseitigen Leistungen orientirt hatten, wurde eine bestimmte Stunde verabredet, in welcher der Kampf vor einem musikalischen Schiedsgericht zum Austrag gelangen sollte. Der Termin rückt heran, Alles ist versammelt, nur Marchand fehlt. Er hatte, in dem sicheren Vorgefühl, zu unterliegen, Dresden am selben Morgen verlassen. In die Zeit von Bach's Rückkehr nach Weimar fällt seine Berufung als Capellmeister und Director der fürstlichen Kammermusik am Hofe Fürst Leopold's von Anhalt-Cöthen. Es war eine Stellung völlig intimer Art, wie sie Bach noch nicht gehabt hatte. Man fragt sich, aus welchem Grunde er seine Weimarer Stellung so plötzlich quittirt hat. Vermuthlich war es Kränkung darüber, daß man nach des alten Capellmeisters Drese Tode erst Unterhandlungen mit Telemann angeknüpft, und als diese sich zerschlagen hatten, die Stelle an den jungen Drese vergab. Nach neun Jahren der bedeutendsten Thätigkeit giebt man die erste Stelle am Orte nicht Bach, sondern einem unbedeutenden Manne, der mit ihm keinen Vergleich aushält. Kein Wunder, wenn der so Umgangene seinen Abschied nimmt.

Aus der Weimarer Zeit stammen noch zwei Orgelstücke, ein Passacaglio in C-moll, welches dem größeren Publicum durch die meisterhafte Orchestration H. Esser's bekannt ist, und die A-dur-Fuge ($^3/_8$ Tact), unter den weicheren, oft fast mädchenhaft zarten Tonstücken Bach's vielleicht das bezauberndste, das er geschrieben. Bei dieser Gelegenheit sei es empfohlen, die Bach'schen Orgelpräludien und Fugen, um sich mit ihnen recht vertraut zu machen, am Clavier vierhändig zu spielen und zwar in der Art, daß dem linken Spieler nur die Pedalstimme, zu Octaven verdoppelt, zufällt. Hin und wieder wird einige Gewandtheit in der Uebernahme eines Theils der Manualstimmen nöthig sein. Solche Darstellung eines Bach'schen Orgelstücks wird immer jedem zweihändigen, auch dem geschicktesten Arrangement vorzuziehen sein, weil es bei diesem oft unmöglich ist, die Pedalstimme in Octaven wiederzugeben.

Ehe Spitta zur nächsten Periode in Bach's Leben, der Cöthener, übergeht, entwirft er eine Schilderung von Bach's Art, den Gemeindegesang zu begleiten, sowie von seiner Kunst des Orgelchorals, worüber das von ihm stammende, zunächst wohl für seinen erstgeborenen Sohn, Wilhelm Friedemann, entworfene „Orgelbüchlein" einen positiven Anhalt gewährt. Auch Proben von Bach's Behandlung des Gemeindegesanges sind, wenn auch dürftig, vorhanden. Von einer dieser heißt es: „Die Zwischensätze sind nicht melodisch oder in einer anderen Weise selbstständig, sondern nur ganghaft. In diesen Grenzen aber, die er sich aus pietätvoller Rücksicht auf den Gemeindegesang zog, zeigt er seinen kunstschöpferischen Genius in ganz wunderbarer Freiheit und

Größe. Mit diesem gewaltigen Harmoniebau, dieser glänzenden Tonfülle, dieser kühnen Bewegung der Stimmen wob er den Schein künstlerischer Verklärung um den einfachen Volksgesang, mit dem tiefsinnigen Eingehen auf seine poetische Bedeutung verlieh er ihm etwas von der individuellen Tendenz, welche dem Protestantismus gegenüber der katholischen Kirche eigen ist." (S. 586.) Und an einer anderen Stelle: „Beim Betrachten eines solchen Stückes überkommt uns wohl die Ahnung, welche Gebilde unter Bach's Fingern entstanden sein mögen, wenn der Schwung religiöser Begeisterung ihn fortriß, märchenhafte Zauberpaläste, die der Augenblick gebar und vernichtete, goldene Wolkenschlösser, den geheiligten Tonwesen, den Kirchenmelodien, zur erhabenen Wohnung bestimmt." Schildern wollen, was Spitta hier geschildert, hieße eine vortreffliche metrische Uebersetzung noch einmal in Prosa übertragen. Um sich von dieser vielleicht liebevollsten und feinsinnigsten Partie des merkwürdigen Buches eine Vorstellung zu machen, muß man sie im Original lesen, und auch dieses wird sich nur dann als fruchtbar erweisen, wenn jene Saite, welche nur die Kunst Bach'scher Choralbehandlung in volle Schwingung zu versetzen versteht, im Gemüthe selig nachklingt. Was eine spätere Entwickelung der Tonkunst unserer Art zu empfinden auch Näherliegenderes, Intimeres und darum vielleicht Fortreißenderes gebracht hat, unseres musikalischen Empfindens letzte, nachweisbare Quellen rauschen in dem großen Strom, der aus Bach's Orgel quoll, und deren geheimnißvoller Urgenius der Choral war. Am Schlusse der Betrachtung heißt es: „Bis zum Niedergange seines Lebens

schuf der Meister in dieser Gattung weiter, und die letzten und kostbarsten Blüthen derselben bleiben uns noch aufgespart. Aber neue Formen werden wir nicht mehr zu verzeichnen haben; schon jetzt war das Gebiet vollständig durchmessen und mußte es sein, denn auf den unumschränkten Besitz desselben gründete sich die weitere Entwickelung seines Künstlerthums." (S. 609.)

Der Aufenthalt Bach's in Cöthen währt von 1717—1723. Keinerlei nachweisbare Erinnerungen an seine Person und seine Thätigkeit als Dirigent der fürstlichen Hausmusik haben sich dort vorfinden lassen. Der Fürst ist musikalisch, liebenswürdig und voller Zuvorkommenheit gegen Bach, den er sogar auf seinen Reisen mit sich nimmt. In Halle will Bach den sich dort auf der Durchreise befindlichen Händel kennen lernen, findet ihn aber bei seinem Besuch nicht mehr vor. Auch ein späterer Versuch, sich dem großen Zeitgenossen zu nähern, schlägt fehl, so daß beide Männer sich wunderbarer Weise nie gesehen haben. In Hamburg findet Bach den steinalten Reinken wieder, und spielt in der Katharinenkirche zwei Stunden lang vor versammeltem Magistrat und vielen Vornehmen der Stadt. Eine Improvisation über „An Wasserflüssen Babylons" ruft eine solche Verwunderung hervor, daß Reinken, der nicht ohne Neid und großes Selbstbewußtsein war, zu ihm sagen konnte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt." — Als Bach von Karlsbad, wohin er den Fürsten begleitet hatte, nach Hause zurückkehrt, findet er seine Frau, die er gesund verlassen, gestorben und begraben. So etwas war in jenen Tagen möglich. Sieben Kinder waren ihm

im Laufe der Jahre geboren worden, von denen drei, darunter ein Zwillingspaar, frühzeitig starben. Zu den Söhnen, die ihm blieben, gehörte außer dem schon erwähnten Wilhelm Friedemann der nachmalig so berühmte Philipp Emanuel. Bach wird den Verlust seiner noch nicht 36jährigen Frau tief genug empfunden haben; seine künstlerische Thätigkeit ist aber wesentlich durch ihn wohl kaum unterbrochen worden. In Cöthen bleibt er jeder kirchlichen Beschäftigung fremd und vertieft sich fast ausschließlich in Kammermusik. Der Untergrund Bach'schen Wesens, welcher das Instrumental-Beschauliche war, findet hierbei seine volle Nahrung. „Ein wesentlicher Zug des deutschen Künstlerthums," schreibt Spitta, „tritt in dieser Lebensperiode deutlicher hervor, als in irgend einer anderen: die Sinnigkeit, welche sich in engster Umschränkung erst ganz behaglich fühlt, das Glück des Schaffens und Genießens in lauschiger Heimlichkeit im Kreise weniger verständnißreicher Freunde, deren theilnehmendem Blicke sich gern auch das tiefste Innere erschließt. Es ist jener deutsche Zug, dem später die Quartettmusik entsproßt." (S. 618.)

Nichts war natürlicher, als daß Bach, da er in Cöthen ohne Orgel war, sich vorzugsweise dem Clavicembalo zuwandte. Schon früher hatte er für dasselbe eine Reihe von Compositionen geliefert, darunter die berühmte dreistimmige A-moll-Fuge (im $^3/_4$ Tact), die, beiläufig erwähnt die längste, welche er für Clavier geschrieben, durch ihre unausgesetzte Sechszehntelbewegung, mit Recht ein perpetuum mobile genannt worden ist. Zweier Bedingungen bedurfte er jedoch, um so für Clavier schreiben zu können, wie er es gethan hat: einer moderneren Applicatur, welche den Daumen als

gleichberechtigten Finger neben die anderen stellte, und der gleichschwebenden Temperatur. Gleichschwebende Temperatur entsteht, wenn man den Unterschied, welcher sich bei der Addition von 12 Quinten gegen die Octaven herausstellt, auf die innerhalb derselben liegenden 12 Halbtöne gleichmäßig repartirt. Daß Bach zu diesem immensen praktischen Resultat unserer heutigen Clavierstimmung nicht auf dem Wege acustischer Speculation, sondern durch reinen Instinct gelangt ist, wird durch Mattheson wie Mizler bestätigt. Seinem Geiste muß wie eine dunkle Ahnung dasjenige Instrument vorgeschwebt haben, welches „die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Clavichords vereinte", unser moderner Flügel. Um einem Hauptmangel des Kielflügels abzuhelfen, ersann er selbst ein Lautenclavicembel, welches nach seiner Angabe ausgeführt wurde. Den Anfang des modernen Flügels, das Silbermann'sche Hammerclavier, erlebte er noch, ohne selbst, wie es scheint, im Besitz eines solchen gewesen zu sein.

In Cöthen vermehrt sich die Zahl seiner Schüler aufs bedeutendste. „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren" schrieb er als Motto auf sein „Orgelbüchlein". „Es ist," sagt Spitta, „in gleichem Maße ehrfurchtgebietend und herzerquickend, diesen Mann, dessen titanische Phantasie jetzt nach dem höchsten Ideale die Hand ausstreckte, in der nächsten Stunde sich zu einem seiner Schüler niedersetzen zu sehen, schüchternen Organisten- und Cantorensöhnen unverdrossen die Mechanik des Fingergebrauchs erklären, theilnehmend dem Ungeschick durch Niederschreiben besonderer Uebungsstücke zu Hülfe kommen, mit

pädagogischer Einsicht durch eigene Musterausführungen sie zu höheren Zielen anzuspornen." Fleiß verlangte er in erster Reihe. „Ich habe fleißig sein müssen," soll er gesagt haben, „wer es gleichfalls ist, wird eben so weit kommen." Dieser instructiven Seite seines Wissens verdanken einige seiner beliebtesten Werke ihre Entstehung. Zunächst die „Inventionen und Sinfonien." Hauptaccent wird in der von Bach selbst gegebenen Anleitung dabei auf das „cantable" Spiel gelegt. Die „Clavierritter", wie er die bloßen Fingerkünstler zu nennen pflegte, waren nicht nach seinem Geschmack.

Es ist erinnerlich, daß Bach früher das Amt eines Concertmeisters verwaltete; mithin muß er auch in der Ausübung eines Streichinstrumentes nicht ungeübt gewesen sein. Aus seinen Violincompositionen (ich erwähne beispielsweise nur die weltbekannte Ciaconne und andere Solostücke für die Geige) geht deutlich hervor, daß er mit der Technik des Violinspiels vollkommen vertraut gewesen ist. Wird ihm doch sogar die Erfindung eines neuen Saiteninstrumentes, der „viola pomposa", eines zwischen Bratsche und Cello in der Mitte stehenden, fünfsaitigen Instrumentes zugeschrieben, welches vermuthlich die Octavenkluft zwischen Cello und Viola vermitteln sollte. (S. 678.)

Bei Besprechung der sechs Violinsoli sucht Spitta nun zunächst die Kunstbegriffe der „Sonate" und „Suite", in denen Bach'sche Kammermusik sich vorzüglich bewegt, geschichtlich und aesthetisch zu erklären. Die Bach'sche „Sonate" leitet sich aus den Arbeiten von Gabrieli, Corelli und Kuhnau naturgemäß her. Was die „Suite" betrifft, so bedauere ich, daß Gustav Nottebohm, der seit langer

Zeit an einer Geschichte der Instrumentalformen arbeitet und in ihr sich speciell mit der Suite beschäftigt hat, noch immer nicht dazu gekommen ist, etwas Ausführlicheres über seine Forschungen zu publiciren. Nur die „Wiener Monatsschrift für Theater und Musik" hat in den beiden Jahrgängen 1855 und 1857 einige Mittheilungen von ihm gebracht. Die Spitta'sche Auseinandersetzung ist etwas karg ausgefallen. Ich bin weit davon entfernt, ihm daraus einen Vorwurf zu machen. Hätte er hier weiter gehen können und wollen, so wäre dieser Abschnitt allein zu einem kleinen Buche angeschwollen. — An die Sonaten und Suiten für Sologeige schließen sich ähnliche für Violoncell und die ziemlich bekannten Sonaten für Violine und obligates Clavier an. Auch Flöte und die jetzt außer Gebrauch gekommene Gambe treten zu je drei Sonaten mit dem Clavier zusammen. Es folgen die dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg zugeeigneten sechs sogenannten „brandenburgischen" Concerte, unter denen wir uns nicht Concerte im modernen Sinne, d. h. für ein Instrument mit Orchester geschriebene Tonwerke, sondern mehr „concerti grossi" zu denken haben, in denen nicht ein, sondern mehrere Instrumente gegen das Tutti concertiren, wie wir im Tripelconcert Beethoven's darin einen letzten Ausläufer besitzen.

In die Cöthener Zeit fallen noch die „französischen Suiten", vier „Orchesterpartien", von denen eine D-dur-Suite in neuerer Zeit viel gespielt wird, und endlich das „wohltemperirte Clavier". Nach dem Originaltitel ist es „zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend", zunächst also für instructive Zwecke geschrieben worden. Es umfaßt

bekanntlich Präludien und Fugen durch alle 24 Dur- und Molltonarten und scheint zum größeren Theil auf einer der Reisen verfaßt zu sein, auf denen Bach den Fürsten begleitete. Daß sich in ihm auch einige Stücke aus einer früheren Zeit befinden und einige der Präludien ursprünglich wohl nicht im Zusammenhange mit ihren Fugen gestanden haben (schon Robert Schumann hat diese Vermuthung ausgesprochen), scheint ebenfalls fest zu stehen. Späterhin fügte Bach zu diesen 24 Stücken noch weitere 24 Präludien und Fugen, welche jetzt den zweiten Theil des wohltemperirten Claviers bilden. „Die Sage erzählt“, schließt Spitta seine Betrachtungen über dieses Werk, „von einer im Meere versunkenen Wunderstadt: aus der Tiefe dringt noch der Glocken Ton hervor, und bei stillem Wasser erblickt man durch die klare Fluth Häuser und Gassen und ein buntes, bewegtes Bild menschlichen Treibens und Leidens, aber es bleibt unerreichbar weit und jeder Griff nach ihm trübt nur und zerstört die Erscheinung. So ist es dem, der sinnend diesen Tönen lauscht. Alles, was an Liebe und Haß, an Seligkeit und Schmerz durch die Brust des Tondichters zog, liegt mit seinen zufälligen und flüchtigen Anlässen tief im Grunde; leise, leise klingt es herauf, und hinabschauend durch den reinen Spiegel der Tonfluth werden wir inne, daß er lebte, litt und fröhlich war, wie wir. Nur was ihn bewegte, läßt sich nicht ergreifen. Und daß ein Jeder noch das Selbsterlebte mit anheimelndem Gefühle darin begrüßen konnte, ein Jeder von allen Denen, die seit anderthalb hundert Jahren mit Ernst sich in dies Werk versenkten, das hat es bis auf den heutigen Tag zu einer vollströmenden Quelle der Freude, der Erhebung, der Stärkung gemacht.“ (S. 783.)

Gegen Ende des Jahres 1721 schritt Bach zu seiner zweiten Ehe mit Anna Magdalena Wülken, welche ihm in einem Zeitraum von 28 Jahren dreizehn Kinder gebar. Bach hat also aus seinen beiden Ehen zusammen zwanzig Kinder gehabt. Im Mai des Jahres 1723 verpflichtete er sich zur Uebernahme des Cantorats an der Thomasschule in Leipzig. „Mit seinen überragenden Gaben war es ihm plötzlich klar geworden, daß er nicht dazu da sei, sie einem einzigen dilettantirenden Fürsten zu widmen." „Was der Cöthener Aufenthalt für ihn sein konnte, war er gewesen: durch eine mehr als fünfjährige Beschäftigung mit der instrumentalen Kammermusik hatte er seinen Genius an der reinsten und unmittelbarsten Quelle der Tonkunst weiter gekräftigt, um nun geraden Weges jene allerhöchsten Ziele zu erreichen, für welche er geboren war." (S. 766.)

Das ist im gedrängten Auszuge der wesentliche Inhalt des ersten Bandes von Spitta's Arbeit. Nach einer Mittheilung der Herren Verleger wird der zweite und Schlußband im Laufe des nächsten Jahres erscheinen.

Alle früheren Versuche, den Gegenstand zu bewältigen, stellen sich neben diesem als hinfällig dar. Um das Buch zu lesen, wie es geschrieben ist, muß man, fürchte ich, Musiker sein. Aber wir wollen nicht vergessen, daß viele unter uns auch Lessing's theologische Streitschriften gelesen haben, ohne Theologen, ja selbst besondere Lateiner und Griechen zu sein. Der Kern und die Seele des Spitta'schen Buches könnten recht gut gerettet werden, auch wenn man die speciellen Musikanalysen zu verstehen nicht in der Lage wäre. In unserer Zeit der politischen und wirthschaftlichen Eroberungen

wird der Hinblick auf eine Gestalt, in welcher auf der Grenzscheide zweier Jahrhunderte das künstlerische Ringen sich mit so weltbezwingender Macht personificirte, geeignet sein, uns im täglichen Kampf frisch zu erhalten und die Erinnerung an ein Vermächtniß zu erneuern, welches im allgemein menschlichen wie künstlerischen Sinne nur noch mit dem späteren Beethoven's verglichen werden kann. Die unbeugsame Kraft, die sich immer gleiche Liebe, mit der Bach seinen Idealen lebte, sollte gerade uns die ganze Heiligkeit einer Kunstrichtung vergegenwärtigen, welche in ihrem natürlichen Verbande mit allen tieferen Saiten unseres Gemüthslebens wie berufen erscheint, alles das aufzuhellen, was der krankhaft gesteigerte Individualitätscultus, das unselig Persönliche in unserem Kunstleben zu verdunkeln und in dem Dunkel zur Vereinsamung zu führen droht. Wie seine unvergängliche Kunst den Choral zu schmücken und in tausendfältiger Weise auszulegen verstand, so sollten wir ein Kunstleben wie das seinige gleich einem „cantus firmus" in unserer Betrachtung festzuhalten und in dem vielstimmigen Wesen unserer Tage harmonisch zu figuriren suchen. Denn nichts erhält das Gegenwärtige kräftiger und in der Besinnung auf seine höchsten Güter wachsamer, als der Rückblick auf ein, allen Widerstreit in sich besiegt und verklärt tragendes Vergangenes. Unter den Berufenen aller Zeiten wurde ja nur wenigen das göttergleiche Schicksal zu Theil, ihr Erdenleid und ihre Erdenwonne zu so reinem Klang aufzulösen, wie ihm.

II.

(October 1880.)

Ein volles Septennat ist vergangen, seit der erste Band des Buches erschienen ist, dessen zweiter und abschließender jetzt vorliegt. Wenn man den bedeutenden Umfang dieses Schlußbandes erwägt, so nimmt es nicht Wunder, daß sein Erscheinen um mehrere Jahre verzögert wurde. Es geschieht nicht der Symmetrie wegen, daß mein zweites Referat so ausführlich wird wie das erste. Ich habe das helle Gefühl, daß es Viele gibt, die ein solches Buch nicht lesen können, aber doch wissen wollen, was es enthält. Ein Band von über tausend Seiten ist ein kleines Gebirge, das nicht Jeder überschreitet, am wenigsten wenn der Weg, der darüber führt, nicht ohne Beschwerde ist.

Im Mai 1723 wurde Bach Cantor an der Thomasschule in Leipzig, nachdem er einen Revers unterschrieben, in welchem er sich verpflichtete, „ein ehrbares und eingezogenes Leben zu führen, Treue und Fleiß in Verrichtung der Amtsgeschäfte sowie schuldige Hochachtung und Folgsamkeit gegen den hochweisen Rath zu beobachten, die Kirchenmusik nicht zu lang und nicht opernartig zu machen, die Knaben nicht nur im Gesange, sondern zur Vermeidung von Unkosten auch in der

Instrumentalmusik zu unterrichten, dieselben human zu behandeln, keine untauglichen Sänger in den seiner Aufsicht entrückten Chor der „Neuen Kirche" zu schicken, nicht ohne Erlaubniß des Bürgermeisters zu verreisen, auch ohne Zustimmung des Rathes kein Amt an der Universität zu übernehmen." Die Schule lag im Argen. Rath und Consistorium befehdeten sich unter einander und machten, ohne Ahnung von Bach's Größe, dem Manne sein Amt sauer. Mit dem Cantorat war nicht nur Unterricht im Gesange, sondern auch im Lateinischen verbunden. Der letzteren Pflicht durfte man sich der Ueberlieferung gemäß durch Stellvertretung, natürlich nicht zum Vortheil des Einkommens, entledigen, was Bach auch that, obwohl er ein besserer Lateiner war, als es Cantoren in unseren Tagen zu sein pflegen. Die Geschichte der Zustände, in welchen die Thomasschule sich befand, als Bach ihr Cantor wurde, ist im Spitta'schen Buche schwer lesbar. Es wiederholt sich hier, was ich bei Gelegenheit der Pohl'schen Biographie Haydn's bei aller Hochachtung vor dem Verfasser erwähnen mußte: ein Gelehrter, der auf einem Boden arbeitet, wo die Quellen spärlich fließen, verliert leicht das Gefühl von dem Werthe seiner Funde. Es ist dies ganz begreiflich. Findet Jemand, nachdem er ein halbes Archiv durchgearbeitet, schließlich die geringste Notiz über den Gegenstand, nach dem er sucht, so treten Mühe und Lohn in ein falsches Verhältniß und er wird geneigt sein, seiner Entdeckung einen Werth beizumessen, den sie bei reichlicher zuströmenden Erwerbungen für ihn nicht gehabt haben würde. Auch der gutgewillte Leser, und nur von ihm ist hier die Rede, wird in solchen Fällen, wo die Breite der Darstellung mit dem

Ertrag nicht Schritt hält, zur Flüchtigkeit, wenn nicht gar zum Ueberschlagen verführt und durch eine, wenn auch zu entschuldigende, Mißachtung vor der Forschung demoralisirt. Ich glaube, daß Manches in diesem Bande auch nicht glücklich disponirt ist. So hätte die namentliche Aufführung aller Thomasschüler recht gut in den Anhang verwiesen werden können. Wen interessirt es denn zu wissen, ob einer dieser Jungen „Krause" oder anders geheißen und ob er dreizehn oder vierzehn Jahre alt gewesen? Ebenso hätten nach meiner Meinung die Dispositionen der beiden Orgeln, auf denen Bach hauptsächlich gespielt, so interessant sie an sich sind, besser ihren Platz im Anhange gefunden.

Am 23. October 1730, sieben Jahre nach Antritt des Leipziger Contorats, schreibt Bach einen Brief an seinen Jugendfreund Erdmann, welcher kaiserl. russischer Agent in Danzig geworden war, und bittet ihn, sich nach einer Anstellung für ihn umzusehen. Auf diese unbehaglichste Periode der Leipziger Zeit folgte die glücklichste, von 1730—1734. Wesentlich trug dazu die Freundschaft mit dem Philologen Johann Matthias Gesner bei, welcher während dieser vier Jahre das Rectorat an der Thomasschule führte.

Nach einer genauen Beschreibung der Gottesdienstordnung in der Thomas- und Nicolaikirche, sowie der Bach zu Gebote gestandenen Orgelwerke, behandelt Spitta einen besonders wichtigen Punkt, das Verhältniß der Orgel nämlich zu den Instrumenten in Bach's Kirchenmusik. Es sind wesentlich Klanggruppen, nicht wie später bei Haydn einzelne individualisirte Instrumente, welche in der Bach'schen Kirchenmusik walten, zu denen die Orgel das einheitliche Band webte.

Der Klanggruppen gab es vier: Streichquartett, Oboen und Fagott, Zink und Posaunen, Trompeten (mitunter Hörner) und Pauken. Die Vocalmusik des 16. Jahrhunderts gefiel sich in einer sehr schwachen, oft nur einfachen Besetzung der Chorstimmen. Bis tief hinein in's 18. Jahrhundert blieben diese mäßigen Besetzungen im Allgemeinen üblich, während die Instrumentalmassen in's Steigen geriethen. Selbst bei einer so feierlichen Aufführung des „Messias", wie sie Joh. Adam Hiller 1786 in der Berliner Domkirche veranstaltete, befanden sich neben 186 Instrumentalisten nur 118 Sänger. Erst in England nach Händel's Tode kehrt sich dieses Verhältniß um. Bei Händel liegt das Uebergewicht durchaus im Chorischen, während bei Bach, wie Spitta bemerkt, der Werth der Singstimme ein viel abstracterer ist. „In Bach's Kirchenmusik," sagt er feinsinnig, „herrscht nicht der Chor und der Menschengesang: will man einen ihrer Factoren als den herrschenden bezeichnen, so kann es nur die Orgel sein. Um es recht scharf auszudrücken: der Tonkörper, welcher Bach's Kirchencompositionen zur Darstellung bringt, ist gleichsam eine große Orgel mit verfeinerten, biegsameren und bis zum Sprechen individualisirten Registern."

Die Chöre wurden von Knaben und Männern gesungen. In Thüringen wirkten mitunter auch Dilettanten aus den Bürgerkreisen mit; in Leipzig jedoch bestanden die „Collegia musica" fast ausschließlich aus Studenten. Die Sopran- und Altarien fielen in der Regel den Knaben aus dem Thomanerchor zu. Ausnahmsweise mögen sie wohl auch von Männern gesungen worden sein, denn zu jener Zeit existirte noch die jetzt verloren gegangene Kunst des Falsettgesanges. Durch

das Falsett wurde der Tenor in einen Sopran, der Baß in einen Alt verwandelt. Man erzählt, daß in jenen Tagen ein falsettirender Tenor es bis zur Höhe des dreigestrichenen C bringen konnte. Ueber die Grenze, welche der Ausdruck der Empfindung bei Bach insbesondere, im Weiteren aber in aller Kunst einzuhalten hätte, wenn er nicht den Rahmen sprengen soll, welcher die Kunst von dem wirklichen Leben trennt, soll hier nur andeutungsweise gesprochen werden. Spitta gebraucht das hübsche Bild, daß eine Bach'sche Arie zu ihrer Zeit „dem zugefrorenen See gliche, über dessen Fläche die sorglose Knabenstimme hinglitt, unbekümmert um die unten schlummernde Tiefe". Ich füge hinzu: es steht dahin, ob eine schön ausgebildete Knabenstimme, wie man sie in jenen Jahrhunderten zu ziehen verstand, der keuschen Idealität einer Bach'schen Arie nicht mehr entspräche als das heiße Register weiblicher Leidenschaft; ob das Heilige einer Kinderstimme nicht vollen Ersatz böte für den Mangel an subjectiver Auffassung und persönlicher Ergriffenheit. Alle Darstellung soll das Räthsel der Kunst nicht mit arithmetischem Finger ausrechnen, sondern es nur aufhellen und uns näher bringen. Dies gilt namentlich für alle Bach'sche Musik. Händel könnte in seinen Oratorien die Frauenstimme nicht entbehren, er verlangt sie sogar. Er stand mitten in aller Weltlichkeit des Lebens; seine Größe ist Erdengröße. Bach lebte und webte in der heiligen Einsamkeit der Kirche; seine Größe ist nicht von dieser Welt. Die ästhetische Besinnungslosigkeit unserer Tage hat es zur Gewohnheit erhoben, die Arien der Passionsmusik Bach's von Opernsängern und -Sängerinnen vortragen zu lassen, ein Bankerott künstlerischen

Verständnisses, zu dessen Vervollständigung nur noch der laute Applaus derjenigen gehörte, bei denen jede geistige Erwärmung nach einer Ableitung in die Handflächen drängt.

Bach hat im Ganzen fünf vollständige Jahrgänge von Kirchencantaten auf alle Sonn- und Festtage geschrieben. Zieht man die sechs Fasten- und drei letzten Adventssonntage ab, an denen in Leipzig keine Kirchenmusik stattfand, und zählt man die drei Marienfeste, Neujahrs-, Epiphanias-, Himmelfahrts-, Johannis-, Michaelis- und Reformationsfest hinzu, so ergiebt dies für das Leipziger Kirchenjahr 59 Cantaten. Die fünf Jahrgänge würden also die Summe von 295 Kirchencantaten repräsentiren. 29 hiervon fallen auf die vorleipziger Zeit, bleiben also für die 27 Jahre, welche Bach in Leipzig wirkte, 266 Cantaten, im Durchschnitt also zehn Cantaten jährlich. Bekannt hiervon sind, die sechs Cantaten des Weihnachts-Oratoriums und die größeren Fragmente mitgezählt, bis jetzt gegen 210. Wenn ich den in Aussicht stehenden XXVIII. Band mitzähle, so hat die Bachgesellschaft deren 140 gedruckt; 60 andere nebst weltlichen Cantaten und sechs Motetten sind für die letzten zwölf Bände vorbehalten. Es könnte hiernach scheinen, als wäre Bach Vielschreiber gewesen. Versteht man hierunter einen Mann, dessen Productivität nahezu unerschöpflich war, so darf man ihn so nennen, insofern sich diesem Begriff aber das Oberflächliche, leicht Hinarbeitende anschließt, darf der Ausdruck, mit einziger Ausnahme Beethoven's, auf Niemand weniger angewandt werden, als auf ihn. Eher wäre man berechtigt Händel, Haydn, Mozart und Schubert so zu nennen. Nach Spitta's Meinung scheint es erwiesen, daß Bach jedoch nicht

in der Beethoven'schen Weise experimentell, häufig verwerfend und verbessernd, sondern mehr in der Mozart's gearbeitet habe, welcher es bekanntlich liebte, die Dinge im Kopf rein auszugestalten, ehe er zur Feder griff. Dies ist nun nicht so zu verstehen, daß Bach und Mozart Alles, jener z. B. den ersten Chor der Matthäuspassion, dieser die Schlußfuge in der Jupitersinfonie gewissermaßen nur aus dem Kopf copirt hätten. Bei so complicirten Werken wird sich zur Kopfarbeit wohl immer die Ausarbeitung mit der Feder gesellen.

In die erste Leipziger Zeit fällt das lateinische „Magnificat", eine der mächtigsten Compositionen Bach's. Spitta gibt eine sehr ausführliche Analyse desselben. Man erlaube mir hier eine allgemeine Bemerkung. Ein Kunstwerk zu beschreiben, welches der musikalischen Kunst angehört, erfordert nicht nur das Talent der Uebersetzung, sondern das größere der Umdichtung. Wenn man durch bloße Worte den Eindruck schildern will, den eine Melodie, eine Harmoniefolge, eine Tonfarbe hervorrufen, so muß man im Reich der Aequivalente gut zu Hause sein. Der echte Dichter kann freilich Alles: er braucht das zutreffende Wort und wir riechen den herbstlich ernsten Duft der Nelke, oder wir hören den zwischen zwei Dreiklängen transatlantisch drängenden Nonenaccord. Der bloße Gelehrte, der Registrator kann dies nicht. Nun ist es klar, daß derartige Bildersprache nur an eine congeniale Natur gerichtet sein kann. Einem Bauern kann ich nicht klar machen, was helldunkel ist, wenn ich es nicht verstehe, meine Worte helldunkel zu färben. Will ich Jemandem eine Melodie beschreiben, so muß meine Sprache

diese Melodie schon halb singen. Es ist dies eine innere Form der Onomathopoetik, welche die stellvertretenden Bilder ohne sinnliche Nachahmung zu finden weiß. Wer sich jemals in solchem Reflexleben versucht hat, weiß, daß alle Erfolge auf diesem Gebiete seelischer Zeichenkunst relativ bleiben. Es wird immer Leute geben, die sich von diesem oder jenem Bild nicht befriedigt fühlen, die sich einbilden, es viel besser machen zu können, auch wenn sie den Beweis dafür schuldig bleiben. Von einigen, ich füge hinzu, wenig freundlich gegen ihn gestimmten Seiten, hat man Spitta nun, der die Fähigkeit der Reproduction in hohem Grade besitzt, hier und dort Schwulst, mitunter ein unzureichendes Bild oder einen unglücklich construirten Satz vorgeworfen. Zugegeben selbst, daß diese einzelnen Ausstellungen berechtigt gewesen wären, was beweist das gegen den Mann? Jede poetisch angelegte Natur, und Spitta gehört zu ihnen, wird gelegentlich einmal schwülstig oder incorrect. Wollte man unsere größten Schriftsteller auf solche Menschlichkeiteu untersuchen, kaum Göthe und Lessing kämen mit heiler Haut davon. H. v. Wolzogen hat kürzlich in einem barbarisch geschriebenen Artikel in den „Bayreuther Blättern" nachzuweisen versucht, daß Hermann Grimm kein richtiges Deutsch schriebe. Aus den zwei Bänden des „Michel Angelo" ist es ihm gelungen, ein Bouquet sprachlicher Nachlässigkeiten zusammenzustellen, von dem ich ihm einen guten Theil und, wenn ihm daran liegt, auch den Rest zugeben will. Ist Hermann Grimm darum weniger ein geistvoller und origineller Schriftsteller, weil er gelegentlich einmal einen saloppen Satz schreibt? Und ist Herr v. Wolzogen darum weniger

ein langweiliger und anmaßender Schriftsteller, weil er gelegentlich keinen saloppen Satz schreibt?

Ueber die Cantaten der vier ersten Leipziger Jahre äußert sich Spitta so: „In ihnen finden wir den unbegrenzten Gestaltenreichthum wieder, welcher dem Künstler daraus erwuchs, daß er die instrumentalen Formen in ungeahnter Weise für seine Kirchenmusik zu verwenden wußte. Wir sehen ihn Theile der Kammersonate ohne Weiteres übertragen und als Instrumentaleinleitung dem zweiten Theile der Cantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" voranstellen. Er schmilzt die Elemente des ersten italienischen Concertsatzes mit Chorformen zusammen, wie im „Magnificat" und der Weihnachtsmusik „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes." Ganze Cantaten gießt er in die Formen des Concerts („Erfreute Zeit im neuen Bunde") oder der Orchesterpartie („Höchsterwünschtes Freudenfest"). Er combinirt die französische Ouverture mit dem frei erfundenen Chor, selbst mit dem Choral („Preise Jerusalem, den Herrn"), zwingt die Gigue, einem kirchlichen Zwiegesang zu dienen („Aergre dich, o Seele, nicht") und den Passacaglio einen Klagechor zu bauen („Weinen, Klagen"). In der Cantate: „Die Elenden sollen essen", stellt er mit den Mitteln der weltlichen Instrumentalmusik eine Choralfantasie her und in der Michalismusik: „Es erhub sich ein Streit", contrapunktirt er eine Choralmelodie durch einen Siciliano." Characteristisch für Bach ist überhaupt die kühne und rücksichtslose Genialität, mit der er sich aller vorhandenen Kunsttypen bemächtigte, um im rechten Augenblick davon den wunderbarsten Gebrauch zu machen. Scheinbar im Widerspruch hiermit steht eine andere Eigenthümlichkeit. Als

er nach Leipzig kam, fand er das Publikum unter dem Einfluß Kuhnau'scher und Telemann'scher Musik. Weit entfernt, als soviel Größerer, dieser Richtung schroff entgegen zu treten, schloß er sich ihr vielmehr in aller Bescheidenheit an. „Dieser offene Sinn für die Productionen seiner Zeitgenossen," bemerkt Spitta feinsinnig, „die Begierde, von ihnen, so weit es irgend möglich war, zu lernen, oder ihnen und in ihnen ihrem Publikum wenigstens seine Achtung zu beweisen, ist ein bisher wohl kaum hinreichend gewürdigter, für sein Künstlerthum wie für seinen Character gleich bedeutsamer Zug."

Die Gelehrsamkeit des Verfassers, sein bibliographisches Wissen sowohl, wie seine kritische Schärfe, zeigen sich am glänzendsten in der Geschichte der Passionsmusiken im Mittelalter. Wie sich aus den dramatisirten Evangelienlectionen der Brauch entwickelte, die Passionsgeschichte musikalisch zu behandeln und zwar in drei Formen, choralisch, motettenartig und in einer Mittelbildung, welche die Erzählung des Evangelisten und wohl auch die Reden Christi im Choraltone recitirte, während alles Uebrige mehrstimmig gesetzt war, welchen Einfluß die aus Italien kommende kirchliche Concertmusik gewann, welchen Umschwung die vier Passionsmusiken von Heinrich Schütz hervorbrachten, das hat Spitta mit ebenso viel Gründlichkeit als Klarheit beschrieben.

Bach soll, entsprechend der Zahl der von ihm hinterlassenen Jahrgänge von Kirchencantaten, fünf Passionsmusiken geschrieben haben. Nach des Vaters Tode vertheilten seine Söhne, Philipp Emanuel und Friedemann, den künstlerischen Nachlaß unter sich. Emanuel erhielt die Original-

partituren der Matthäus- und Johannispassion, welche auf uns gekommen sind. Die Manuscripte der drei anderen sind durch den zerfahrenen Friedemann weniger treu behütet worden. Zwei derselben sind verschollen. Eine dritte, die Lucaspassion, ist in Bach's Handschrift erhalten. An ihrer Echtheit ist bisher gezweifelt worden, Spitta tritt für sie ein. Sie trägt nicht die ausdrückliche Bezeichnung, daß sie von Bach herrühre, wohl aber in der Ueberschrift die Buchstaben J. J. (Jesu Juva), welche Bach nur bei eigenen Compositionen, niemals bei Abschriften fremder Werke zu gebrauchen pflegte. Spitta verlegt ihren Ursprung in Bach's Jugendzeit, und zwar in die Weimarer Periode.

Die Johannispassion ist vermuthlich schon in Cöthen, und zwar in den ersten Monaten des Jahres 1723 geschrieben worden. Die erste Aufführung derselben hat wohl am Charfreitag, den 7. April 1724 in der Leipziger Nicolaikirche stattgefunden. Das Werk hat mancherlei Wandlungen, namentlich in seinem madrigalischen Theil erfahren, weil die Arientexte Bach große Noth bereiteten. Er sah sich zu einer theilweisen Umgestaltung des Brockes'schen Textes durch die eigene Hand gezwungen, ohne hierfür doch das nöthige Geschick zu besitzen. Ich gebe hier eine kleine Probe von dem dichterischen Vermögen Brockes' und Bach's.

Brockes: Dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken,
Den Regenbögen ohne Zahl
Als lauter Gnadenzeichen schmücken,
Die, da die Sündfluth unsrer Schuld verseiget,
Der holden Liebe Sonnenstrahl
In seines Blutes Wolken zeiget.

Bach: Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken
Dem Himmel gleiche geht,
Daran, nachdem die Wasserwogen
Von unsrer Sündfluth sich verzogen,
Der allerschönste Regenbogen
Als Gottesgnadenzeichen steht.

Daß die Johannispassion ihrer berühmten Schwester nach dem Evangelium Matthäi nicht ebenbürtig ist, liegt nicht nur daran, daß sie ein früherer Versuch war, sich eines neuen Elementes zu bemächtigen, auch nicht an dem verhältnißmäßig unlebendigeren und weniger ausführlichen Berichte des Evangelisten, welcher sich eine Reihe von Momenten, wie das Abendmahl und die den Tod Christi begleitenden Naturcatastrophen entgehen ließ, Momente, die der musikalischen Behandlung förmlich warteten, sondern an der Trockenheit und Ungenialität der Brockes'schen Dichtung, wenn man den Namen Dichtung für Knüppelverse, wie die obigen, überhaupt brauchen darf. Picander, der den Text zur Matthäuspassion verfaßt, war in unserem Sinne gewiß auch kein Dichter, aber er hatte Instinct und war in der Hand Bach's ein williges Organ. Bach machte ihm gegenüber von dem Vorrecht des Gottgeweihten ausgiebigen Gebrauch. Er hielt es hierin, wie weiland — man verzeihe den frivolen Vergleich — Meyerbeer mit Scribe. Sehr richtig bemerkt Spitta, „daß Alles, was an dramatischen Elementen im Passionstext steckt, sich dem wahrhaft dramatischen Ausdruck nur nähern, nicht aber die volle Schärfe und Natürlichkeit desselben annehmen darf. Innerhalb der gezogenen Grenzen bleiben für feinere

Unterscheidungen und Abstufungen doch noch Möglichkeiten genug; das hat Bach in der Matthäuspassion unübertrefflich bewiesen. Der Johannispassion muß man den höchsten Grad der Vollkommenheit in dieser Beziehung absprechen." „Aber", fährt er bald darauf fort, „um so stärker muß es betont werden, daß in Allem, was den musikalischen Stil, die Erfindung, die Ausgestaltung der einzelnen Tonsätze betrifft, sich Bach auf der vollen Höhe gereifter Meisterschaft zeigt."

Die Kritik der Matthäuspassion gehört zu dem Feinsten und Eindringlichsten, was Spitta über Bach geschrieben. Es ist unmöglich, an diesem Ort auch nur ein annäherndes Bild desselben zu geben, ohne ganze Seiten des Buches abzuschreiben. Nur einer besonderen Auslegung soll hier Erwähnung geschehen, nicht weil ich sie für absolut unabweisbar, aber für geistreich halte. Alle ästhetische Kritik spielt sich mehr oder weniger in den Wolken ab, und es ist das brutale Gesetz der Majoritäten, welches entscheidet, ob ein Mensch von feineren Organen die Macht besitzt, der blöden Masse eine neue Anschauung zu schenken.

In vielen Gegenden Deutschlands stellte sich das Passionsspiel nach einem vorbereitenden Theil in der Kirche durch eine Procession nach dem sogenannten Calvarienberge dar. Es war ein dramatisches Miterleben der Leidensgeschichte Christi von Station zu Station bis zur Kreuzigung. Spitta meint nun, daß „der Text zum Einleitungschor der Matthäuspassion nur aus einer Anschauung hervorgehen konnte, welche alles Wesentliche der Passionsgeschichte in den Kreuzesgang und seinen weiteren Verlauf legte." „Was Bach musikalisch gestaltete", sagt er, „ist ein großartiges Bild einer sich unter

Klagegesängen fortbewegenden, wogenden Menge. Aber er hat zugleich an der Sitte festgehalten, die Passionsmusik mit einem Choral zu eröffnen." („O Lamm Gottes, unschuldig", welcher in den Doppelchor eingewebt ist.) Auch einen glücklichen Commentar zum Bach'schen Naturgefühl möchte ich dem Leser nicht vorenthalten. „Händel war diese mystische Versenkung in die Seele des Alls fremd. Ein Recitativ, wie das „Am Abend, da es kühle ward" hätte er niemals schreiben können. Ein Gedicht wie „Allegro e Pensieroso". das in seinen schönsten Theilen das harmonische Zusammenstimmen von Natur und Mensch zum Gegenstande nimmt, hätte auch auf musikalischem Gebiete eine romantische Auffassung unbedingt hervorrufen müssen, wenn anders eine solche überhanpt in dem Ideenkreis Händel's gelegen hätte. Aber Händel fußte zu fest auf italienischer Kunst, als daß dieses möglich gewesen wäre. Er gewinnt aus den Naturbildern eine Menge musikalischer Motive, aber sie zu einem geheimnißvollen Widerspiel des menschlichen Wesens zu beleben, steht ihm fern."

Die erste Aufführung der Matthäuspassion fand Charfreitags am 15. April 1729 im Nachmittagsgottesdienste statt. Der Eindruck war ein so geringer, daß der Rath der Stadt sich unmittelbar darauf nicht einmal bewogen fühlte, dem Componisten einige bescheidene musikalische Wünsche zu erfüllen. Einen Hauptgrund ihrer schweren Zugänglichkeit darf man in ihrer Ausdehnung und in ihrer Mittelstellung zwischen Kirchen- und Concertmusik erkennen. „Sie offenbart eine Selbstgenügsamkeit der Kunst, die zur Erreichung der gewollten Wirkung der Kirche fast nur noch als stimmung-

gebenden Hintergrundes bedarf." Das ist sehr richtig und noch viel richtiger für unsere Zeit, wo die Kirche wohl noch der Matthäuspassion, die Matthäuspassion aber kaum noch der Kirche bedarf, es wäre denn allein um der Orgel willen. In der veränderten und erweiterten Gestalt, in welcher wir die Matthäuspassion kennen, kann sie frühestens im Jahre 1740 zur Darstellung gekommen sein.

Das „Weihnachtsoratorium" ist im Jahre 1734 geschrieben. Der Name Oratorium ist hier bloßer Verlegenheitstitel. Es zerfällt in sechs Theile, nach Maßgabe der sechs biblischen Abschnitte, der drei Christtage, des Neujahrstags, des Sonntags nach Neujahr und des Epiphaniasfestes. Vielfache Uebertragungen aus weltlichen Cantaten haben hier nachweisbar stattgefunden. Es ist dies ein dunkler Punkt bei Bach, und noch mehr bei Händel. In der Gewohnheit jener Tage lag es, ohne viel Scrupel aus früheren Werken zu entlehnen, was man brauchte. Der Bewunderung Bach's und Händel's wird hier Gelegenheit zu geistreichen Ausflüchten geboten, und weder Spitta noch Chrysander haben es daran fehlen lassen. Wenn man nun aber in der ersten Altarie des Weihnachtsoratoriums sich an den süßen Wendungen erfreut, welche dem Ausrufe „Den Schönsten", „Den Liebsten" gelten, und man erfährt nachher, daß sie ursprünglich auf die Worte „ich will nicht", „ich mag nicht" componirt worden sind, so beneide ich diejenigen, die das nicht verstimmt. Wenn Jemand sagt: es ist mir gleichgültig, mit welchen Mitteln und auf welchen Wegen eine Kunstwirkung erzielt wird, wenn diese Wirkung nur eine echte und nachhaltige ist, so hat er Recht. Aber herausnehmen darf er sich

nicht, diesen Weg des Schaffens für einen unbedingt idealen und makellosen zu erklären. Das ewige Anlehen bei sich selbst, unbekümmert darum, welchem Zwecke das Geraubte einst gedient, ist mit der Vorstellung einer höchsten Künstlerschaft schwer verträglich. Der höhere Begriff eines Uebertragungsverbotes, welches die verschiedenen Perioden eines Kunstlebens vor Vermischung und Entartung schützen sollte, ist offenbar weder Bach noch Händel klar gewesen. Was der gemeine Verstand hierbei nicht versteht, ist, wie man so reich sein kann, und nicht noch einige Talente reicher!

Es folgen das „Oster- und Himmelfahrtsoratorium", deren Entstehungszeit vermuthlich in die Dreißiger Jahre fällt, ferner die „Motetten". Ein feiner Zug des Verfassers ist es wieder, wenn er zur Characterisirung dieser letzteren sagt: „Bach's Cantaten haben sich uns als eine centrale Kunstform dargestellt, in welche alles einging, was an lebensfähigen und fortbildungswürdigen Elementen in der musikalischen Formenwelt jener Zeit vorhanden war. Auch die Motette ist durch die Bach'sche Cantate aufgezehrt, dann aber aus derselben nicht sowohl neu herausgeboren, als vielmehr nur wieder losgelöst worden. Weniger eine selbständige Kunstgattung, als ein Absenker der Bach'schen Cantate steht sie da."

Gesner's, des Freundes Bach's, Nachfolger im Rectorate der Thomasschule wurde Joh. August Ernesti, ein sehr junger Mann. Zwischen ihm und Bach entspann sich ein unangenehmer, zwei Jahre dauernder Competenzconflikt über die Besetzung der ersten Präfectur, bei welchem nach Spitta's Darstellung das Recht überwiegend auf Seite Bach's lag.

„Zwei Jahre," bemerkt er, „hatte der Streit gedauert, beinahe so lange als vor mehr denn sechzig Jahren der Ehehandel seines Oheims in Arnstadt. Beide Männer hatten sich als echteste Sprossen ihres Geschlechts gezeigt und mit äußerster Hartnäckigkeit um ihr Recht gekämpft." Was Zähigkeit und Kraft des Rechtsgefühls betrifft, steckte in Bach ein zweiter Kohlhaas. — Von dieser Zeit an wird bei Bach der Hang sichtbar, sich zurückzuziehen, den Problemen seiner Kunst, die sich immer mehr vertiefte — man denke an die H-moll-Messe und die großen Orgelcompositionen —, ausschließlicher noch wie früher zu leben und die Welt da draußen sich selbst zu überlassen. Um jene Zeit bildete sich aus bescheidenen Anfängen jene Concertgesellschaft, welcher später das „Gewandhausconcert" entspringen sollte. Es fällt auf, daß sich keine Spur einer Betheiligung Bach's an diesem neuen Unternehmen nachweisen läßt.

Am 27. Juli 1733 überreichte Bach nach dem Tode Friedrich August II. seinem Nachfolger das Kyrie und Gloria seiner H-moll-Messe. Diese beiden Stücke sind früher geschrieben als der Rest der Messe, deren Beendigung Spitta in das Jahr 1738 verlegt. Die späteren Stücke scheint Bach dem Hofe nicht eingereicht zu haben; daß Kyrie und Gloria in Dresden aufgeführt worden wären, ist ebenfalls unbeglaubigt. „Wenn man," schreibt der Verfasser, „diese Messe unter den für ihr Verständniß nothwendigen sachlichen Voraussetzungen hört, so ist es als rauschte der Genius von zwei Jahrtausenden über den Häuptern hin. Fast unheimlich berührt die Einsamkeit, mit welcher die H-moll-Messe in der Geschichte dasteht. Wenn auch alle findbaren Mittel herbeigeschafft werden,

um die Wurzel von Bach's Kunstanschauung, den Gang seiner Kunstbildung, die ihr von außen zugeführten Elemente, die von seinen persönlichen Verhältnissen ausgehenden Anregungen aufzudecken, wenn endlich selbst das allgemeine Wesen der Tonkunst zur Erkärung sich hilfreich erweist, so bleibt doch ein letztes, das Aufblitzen der Idee zu einer Messe von solcher Tragweite, das abermalige Hervorbrechen des kirchlich reformatorischen Geistes wie aus lange angesammelten Quellen, ja das unzweifelhafte Wiedererscheinen von Anschauungen des Urchristenthums grade nur in dieser einen Künstlerpersönlichkeit unfaßlich, wie der Grund alles Lebens." Gleich darauf fährt er fort: „Beethoven's zweite Messe der Bach'schen ebenbürtig an die Seite setzen, wie man es heut zu Tage zu thun liebt, kann nur der, welcher den unverhüllbaren Riß nicht sehen will, der zwischen dem, was die Idee eines solchen Werkes fordert und dem Geiste, in welchem seine Gestaltung unternommen wurde, aufklafft. In Beethoven's Messe muß man die gewaltige Persönlichkeit ihres Schöpfers bewundern, man wird diese Messe verstehen und mag sie lieben, so lange hundert andere Werke vorhanden sind, aus denen sein Genius reiner und voller und mit einer annoch unsere Zeit beherrschenden Macht kundbar wird." Ein verdrießlicher und nicht sehr glücklicher Satz! Man könnte ihn recht gut so verstehen: in dem Augenblick, wo diese hundert anderen Werke nicht vorhanden wären, würde man die **Missa** solemnis nicht verstehen und nicht lieben mögen. „Von Bach's Compositionen," fügt der Verfasser erläuternd hinzu, „könnte Alles verloren gehen, die H-moll-Messe allein würde bis in unabsehbare Zeit von diesem Künstler zeugen,

wie mit der Kraft einer göttlichen Offenbarung." Dies ist richtig. Das unendlich vielseitigere Gebiet Beethoven'schen Schaffens gegenüber dem wesentlich an seinen Kirchenchor und seine Orgelbank gebannten Bach würde sich in diesem vereinzelten Ausdruck kirchlicher Kunst niemals erkennen lassen. Zwischen den beiden Messen ist außerdem der Unterschied der Zeit und des Herkommens. Die Bach'sche entsprang einem völlig gläubigen, sogar theologisch gut geschulten Herzen, die Beethoven'sche hat ein Kind des neunzehnten Jahrhunderts, ein zweifelnder und zur Philosophie neigender Kopf geschrieben. Es ist wieder einmal der Streit zwischen dem alten und neuen Glauben, zwischen dem vollkommen modernen Menschen Beethoven und dem ehrwürdigen, in seiner Enge weltweiten, aber in seiner Weltweite engen Manne des achtzehnten Jahrhunderts. Kein Mensch, in dem ein geschichtliches Urtheil steckt, wird anstehen, in der H-moll-Messe den größten, einheitsvollsten und letzten Ausdruck einer vom Christenthum tiefgesättigten musikalischen Kunst zu erkennen. Daneben aber, anderen Herkommens, anderer Macht, andern Weltbewußtseins steht Beethoven's Messe. Dort der letzte Riesenpfeiler einer untergehenden Welt, der die Brücke zurückschlägt in einen Gefühlskreis des Lebens, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich mehr auflöst in einen verklingenden Accord, hier die drohend erhobene Hand einer von allen dogmatischen Satzungen sich losringenden Zeit, welche aus den Trümmern der alten Welt eine neue gestaltet. Dort der Friede des Bescheidens, hier die unruhige Sehnsucht nach einem verloren gegangenen, unter anderem Lichte wieder zu erkennenden Ideal. Dort die Berufung auf ein außer uns

Seiendes, hier die Berufung auf die eigene Kraft. Das ist der Unterschied zwischen der H-moll-Messe und der **Missa solemnis**.

Ungemein zutreffend bezeichnet der Verfasser eine Seite der letzten Lebensperiode Bach's. „Mehr und mehr zieht Bach sich in eine bestimmte Form der Choralcantate zurück, wird schweigsamer und, wenn er redet, typischer in der Fassung. Nur anfangs bemerkt man noch jene königliche Freigebigkeit, mit welcher er in den mittleren sechziger Jahren aus einem unbegrenzten Reichthum an musikalischen Formen schöpfte. Er giebt zweien seiner größten Werke, der Johannis- und Matthäuspassion die letzte endgiltige Form und bestellt sein Haus. Schließlich scheint er als kirchlicher Vocalcomponist ganz zu verstummen. Sein Lebenswerk ist gethan, er sieht dem Tode entgegen."

Im Jahre 1735 vollendete Bach sein fünfzigstes Jahr. Aus ihm stammen ungefähr zwanzig Cantaten; das numerische Schaffen war also noch ungebrochen. Der Choralcantaten zählt der Verfasser fünfunddreißig. Ihr Wesen charakterisirt er als „die vollständigste poetisch-musikalische Entfaltung eines bestimmten Kirchenliedes vermittelst aller Kunstmittel, welche sich Bach in einem reichen Leben unter gründlicher Ausnutzung aller Kunstelemente seiner Zeit und Vorzeit erworben hatte." In ihrer Originalgestalt treten regelmäßig nur die erste und letzte Strophe des Kirchenliedes auf, die mittleren sind madrigalisch umgeformt und dienen als poetischer Stoff für die frei concertirenden Solostücke. Interessant ist das Verhältniß Bach's zu den alten Octavengattungen. „Das System der Kirchentöne", sagt Spitta,

„erscheint bei Bach nicht als ein für gewisse Gegenstände künstlich angewendetes; es ist in Bach's Geist von Grund aus wiedergeboren." Er hielt es mit diesen wie mit anderen Ueberlieferungen. Was er davon gebrauchen konnte, nahm er in seine Schaffensweise auf: sein ewig bildender Geist formte um, erweiterte oder beschränkte, je nachdem die Idee, welche ihn beschäftigte, es erheischte.

Bei der Besprechung der Instrumentalwerke, welche dieser letzten Periode angehören, bemerkt Spitta, „daß der wahre Künstler sich dann in der glücklichsten Lage befindet, wenn alle seine Werke Gelegenheitswerke sein können, wenn seine Kunst sich getrieben fühlt, wo es nur angeht, an die ihn umgebenden Lebensverhältnisse anzuknüpfen." Und Bach hatte immer bestimmte Zwecke, für die er componiren konnte. Ließ der Gottesdienst ihn frei, so schrieb er für's Haus. Offenbar hat er in seiner eigenen Wohnung viel musicirt, denn in seinem Nachlasse fanden sich fünf Claviere, zwei Violinen, drei Bratschen, zwei Celli, eine Gambe und noch andere Streichinstrumente. In den Jahren 1730 bis 1733 waren die erwachsenen Söhne, Emanuel und Friedemann, noch im Elternhause. An anderen tüchtigen Schülern fehlte es selbstverständlich nicht. So mögen denn die zwei- und dreiclavierigen Concerte zunächst wohl für das eigene Haus geschrieben sein. Es entsteht nun ein ganzer Cyclus von Concerten, häufig von einem Instrument auf das andere übertragen. Hieran schließen weitere Theile der „Clavierübung", die „englischen Suiten", „Partiten", die herrlichen Variationen über eine Sarabande, welche mit dem sogenannten Quodlibet schließen, und der zweite Theil des „wohltem-

perirten Claviers". Die „chromatische Fantasie und Fuge" verlegt Spitta in eine frühere, vielleicht sogar in die Cöthener Zeit. Nachweislich fallen aber in diese letzte Periode das „Musikalische Opfer" und die „Kunst der Fuge". Jenes hält der Verfasser mit Recht für eine großartige Studie, nicht für ein Kunstwerk im vollen Sinne des Wortes. Veranlassung hierzu war ein Spiel Bach's vor Friedrich dem Großen im Mai des Jahres 1747. Der König hatte sich von ihm die Improvisation einer sechsstimmigen Fuge erbeten, zu der Bach sich selbst das Thema wählen durfte. Vorher hatte er ihm ein eigenes Thema gegeben, mit dessen Ausführung Bach selbst unzufrieden war. Seine Ehre zu retten, unterwarf er dasselbe nach zwei Monaten einer vollkommeneren Ausführung, ließ das Werk in Kupfer stechen und widmete es dem großen König. Das ist die Geschichte des „Musikalischen Opfers".

Die „Kunst der Fuge" ist das musikalische Testament Bach's. Fünfzehn Fugen und vier Canons über dasselbe Thema, darunter Doppel- und Tripelfugen, Fugen in Engführung, mit Beantwortung in der Gegenbewegung, in gleichen Notenwerthen, aber auch verkleinert und vergrößert, Fugen im doppelten Contrapunkt der Octave, Duodecime und Decime u. s. w., mit einem Wort das Meisterstück des Meisters aller Zeiten auf diesem Gebiete, „eine einzige Riesenfuge in fünfzehn Abschnitten", wie Spitta sich ausdrückt. Emanuel übernahm den Vertrieb der „ziemlich geschmacklos, plump und fehlerhaften" Originalausgabe des Werkes, sah sich aber in ihrem Absatz getäuscht, so daß er den ursprünglichen Preis von fünf Thalern auf vier herabsetzte und

F. W. Marpurg veranlaßte, einen ausführlichen Vorbericht zu schreiben. So erschien die „Kunst der Fuge" auf der Leipziger Ostermesse im Jahre 1752, zwei Jahre nach Bach's Tode. Bis zum Herbst 1756 hatte Emanuel ungefähr dreißig Exemplare abgesetzt. Es ist dies ein beredter Beitrag zur Geschichte der Publicationen tiefsinniger Werke. Nach der „Kunst der Fuge" hat sich Bach noch an die Composition einer in den riesigsten Verhältnissen angelegten dreithemigen Clavierfuge gemacht, über deren Ausführung er nach Aussage Emanuel's gestorben ist. Sie ist nur bis zum 239. Tacte gediehen und irrthümlich in die Originalausgabe der „Kunst der Fuge" gerathen. Im 47. Tact vor dem Schluß tritt als Contrasubject das Thema B-A-C-H auf. Es macht den Eindruck, als hätte er unter sein letztes Werk seinen Namen schreiben wollen.

Von der Orgel ist Bach ausgegangen und an ihr hat er den großen Ring seines Schaffens geschlossen. Viele seiner mächtigsten Präludien und Fugen, seiner Sonaten und Orgelchoräle gehören diesen letzten Jahren an, unter ihnen die weltberühmten Fugen in A-moll und E-moll und die F-dur-Toccata. Schon des Augenlichts beraubt arbeitete er mit Hilfe seines Schwiegersohnes Altnikol noch an der Erweiterung eines Orgelchorals aus früherer Zeit. „Händel's Entwickelungslauf", sagt der Verfasser mit schöner Feierlichkeit, „ist der eines stolzen Flusses, welcher den Schiffer zuletzt in das Weltmeer hinausträgt. Bach führt durch alle Höhen und Tiefen des Lebens wieder in die stille Heimath zur Ruhe und Beschaulichkeit. Er schenkt sich nicht weg an die Welt, sondern umschließt dieselbe mit seiner Persönlichkeit."

Immanuel Kant ist kaum über die Grenzen seiner Vaterstadt hinausgekommen, der große Philosoph unter den Musikern kaum über die Nord- und Mitteldeutschlands. Lübeck, Hamburg, Berlin, Dresden, Thüringen waren seine äußersten Reiseziele. Sein Leben war bürgerlich einfach, aber nicht ärmlich, sein Haus gastfrei. Der Kreis seiner Schüler war ein bedeutender, namentlich in der Leipziger Zeit. Von denen, welche sich außer seinen Söhnen weiteren Ruhm erwarben, sind zu nennen: Heinrich Nikolaus Gerber, der Vater des Lexikographen, Johann Tobias Krebs, von dem Bach scherzend gesagt haben soll, „das ist der einzige Krebs in meinem Bache", Johann Friedrich Agricola, Johann Friedrich Doles, Gottfried August Homilius, Johann Philipp Kirnberger, der Theoretiker, endlich Altnikol, Bach's Schwiegersohn.

Bach besaß ein natürliches Selbstgefühl, aber er war „menschlich nachsichtig gegen Andere und wie alle großen Naturen frei von Eitelkeit". Spitta bedient sich des glücklichen Ausdrucks „Naturen", denn von großen „Männern" könnte man den Ausdruck in dieser Allgemeinheit nicht gebrauchen. Schmeicheleien waren ihm unangenehm. Als Jemand seine Fertigkeit auf der Orgel rühmte, sagte er: „das ist eben nichts Bewundernswürdiges; man darf nur die rechten Tasten zur rechten Zeit treffen, so spielt das Instrument selbst." Mit seiner Kunst hielt er nie zurück, er war im Gegentheil immer zum Musiciren aufgelegt. Fremde Musik regte ihn an. Es ist bemerkt worden, daß er beim Improvisiren, worin er wie Mozart Meister war, gern von einem fremden Gedanken ausging, ehe er sich in seine eigenen vertiefte. Ein unschein-

barer, aber bedeutungsvoller Zug. Auch der größte Mensch bedarf der Berührung mit einem fremden Geist, wenn sein Erdreich locker bleiben soll, und ich glaube, Beethoven wäre ein glücklicherer Mann gewesen, wenn er nicht so viel unter luftdichtem Verschluß gelebt und gearbeitet hätte. Forkel erzählt von Bach, daß, wenn er auswärts irgendwo am Sonntag weilte, er gern der Kirchenmusik zuhörte. Kam darin eine Fuge vor, und er hatte einen seiner Söhne bei sich, so pflegte er nach den ersten Themaeintritten vorherzusagen, was der Componist von rechtswegen mit dem Thema weiter beginnen und möglicher Weise machen könne. Kam es dann, wie er prophezeit, so freute er sich und stieß seinen Sohn an. „Schon zu seinen Lebzeiten," sagt Spitta, „bildeten sich allerhand Mythen über ihn. Man erzählte sich z. B., daß er bisweilen, als armer Dorfschulmeister verkleidet, in eine Kirche gekommen sei und den Organisten gebeten habe, ihm seinen Platz einzuräumen. Dann habe er das Staunen der Anwesenden und des Organisten genossen, der erklärt habe, das sei entweder Bach oder der Teufel. Er wollte von solchen Geschichten, kamen sie ihm zu Ohren, nie etwas wissen."

Bach's Bibliothek enthielt nach seinem Tode 81 Bände theologischer und Erbauungsbücher; um Theologie hat er sich also gekümmert. Die Werke Luther's scheint er sogar in zwei Ausgaben besessen zu haben. Mit diesem Manne hatte Bach gemein, was Spitta einmal zutreffend „Streitfreudigkeit" nennt. Beide hatten sie etwas vom Feuerstein, beide durch ihr ganzes Leben den Hang, sich ihre eigene Frömmigkeit aufzubauen, sie zu reinigen von allem todten Formalismus und sie schöpferisch zu geberden.

Als Bach im Jahre 1723 mit seiner zweiten Gattin, Anna Magdalena, die Cantorwohnung am Thomaskirchhof zu Leipzig bezog, folgten ihm dahin vier Kinder aus erster Ehe. Aus der zweiten wurden ihm dreizehn Kinder geboren, sieben Töcher und sechs Söhne. Von diesen siebzehn Kindern haben ihn nur sechs, drei Söhne und drei Töchter überlebt. Die Töchter blieben unvermählt bis auf eine, welche Altnikol's Gattin wurde. Von seinen drei ihn überlebenden Söhnen — Friedemann und Emanuel sind bekannt — soll Christian, der „Benjamin der Familie" sehr begabt gewesen sein. Die schauerliche Legende von einem blödsinnigen Sohne Namens David, den Bach gehabt haben soll, hat Spitta zerstört.

Bach war ein äußerst gesunder und kräftiger Mann, aber er litt an angeborener Augenschwäche. Im Winter 1749 auf 1750 war er in Folge einer beschwerlichen Augenentzündung genöthigt, sich einer Operation zu unterziehen. Sie mißlang ein erstes und ein zweites Mal, Bach erblindete. Am 18. Juli konnte er plötzlich wieder sehen; wenige Tage darauf rührte ihn ein Schlag, dem ein hitziges Fieber folgte. Dienstag den 28. Juli 1750, Abends nach neun Uhr, hauchte er seinen Geist aus. Auf dem Johanniskirchhof wurde er beerdigt. Bei einer Vergrößerung desselben in unserem Jahrhundert wurde Bach's Grab zerstört, so daß die Stätte, wo seine Gebeine ruhen, nicht mehr bestimmt werden kann. Der Rath der Stadt Leipzig machte in einer seiner nach Bach's Tode abgehaltenen Sitzungen die Bemerkung: „Die Schule brauche einen Cantor und keinen Capellmeister, Herr Bach wäre zwar ein großer Musikus, aber kein Schulmann ge-

wesen.“ Die Familie zerstreute sich in alle Welt. Anna Magdalena gerieth in solche Bedrängniß, daß sie von öffentlichen Unterstützungen lebte. Sie starb als Almosenfrau im Jahre 1760. Das letzte Kind Bach's, eine Tochter, Regine Johanna, ist erst 1809, ebenfalls in Dürftigkeit gestorben. Es war ein Verdienst Rochlitz's, durch einen öffentlichen Aufruf ihre letzten Jahre vor der höchsten Noth geschützt zu haben.

Wenn ich im Allgemeinen dem ersten Bande des Spitta'schen Buches vor dem zweiten den Vorzug gebe, so liegt dies nicht daran, daß die Entwickelung eines großen Künstlers nothwendig immer interessanter sein müßte wie die Zeit seiner Reife, obgleich sie aufregender und dramatischer ist. Nur bei Bach ist dies insofern der Fall, als sein Leben vom Beginn des Leipziger Cantorats, womit der erste Band schließt, eigentlich ohne Geschichte ist. Nicht wie bei Händel, Mozart und Anderen greifen äußere Beziehungen und Wendungen fortwährend in das Geistesleben des Helden ein und nöthigen den Biographen, die Wirkungen jener auf dieses zu erörtern, mit einem Wort in einem höheren Sinne zu erzählen. In Bach's Leben gehört die zweite Hälfte fast ausschließlich dem Aesthetiker an. Spitta konnte diesem in der Natur seines Stoffs liegenden Problem nicht ausweichen und hat es gelöst, besser vielleicht als irgend ein Anderer. Aber er vermochte nicht, und wahrscheinlich Niemand in seiner Lage, das Eintönige und Ermüdende zu vermeiden, das ein so fortgesetztes Aesthetisiren mit sich führt. Ich bin in solchen Fällen immer auf der Seite des Autors und frage nicht ohne Beklemmung, ob eine so mühevolle Arbeit wohl

den gebührenden Dank ernten wird? An äußerem Erfolg hat es dem Verfasser ja nicht gefehlt, wie steht es aber mit den Lesern? Rechnet er mehr auf den eigentlichen, reifen Bachianer, oder den werdenden? Ich fürchte, jener wird ihm durch die unendliche Beschreibung der Kirchencantaten z. B. nicht folgen wollen, ich fürchte, dieser wird ihm nicht folgen können. Und welche Fülle von Geist und Phantasie ist gerade an diesen Theil seiner Arbeit verschwendet! Was Spitta darauf erwidern könnte, weiß ich. Der Mathematiker, der Philosoph, der Kunsthistoriker, wird er sagen, muß darauf gefaßt sein, seine Wahrheiten nur an Einzelne zu richten. Den Mathematiker will ich ihm zugeben, den Philosophen schon nicht ganz, den Kunsthistoriker ganz und gar nicht. Die Größe eines Auditoriums wird für jeden Gelehrten, der nicht eine absolut erhabene, exclusive Materie lehrt, immer Bedeutung haben. Nun gebe ich zu, Bach und seine Musik könnte man eine solche Materie nennen: schließlich aber ist es Kunst, und keine Kunst läßt sich in die Mansarde sperren. Bach'sche Passionsmusik fängt an, Gemeingut aller höhern gebildeten Menschen zu werden, warum die Geschichte ihrer Entstehung und ihres Urhebers nicht auch? Wie das Spitta'sche Buch vorliegt, ist ihm jede Einkehr in einen größeren Kreis versagt. Einmal ist es zu umfangreich, hat von dem Verstande des Lesers eine zu beschränkte, von dem Amte des Historikers eine zu ausgedehnte Vorstellung, sodann gefällt sich Spitta's Stil zu sehr im Talar. Etwas mehr Anmuth und weniger Halskrause wäre mitunter wünschenswerth. Wie wäre es nun, wenn der Verfasser, nicht jetzt, denn nach dem Abschluß einer so ungeheuren

Arbeit ist man erschöpft und, irre ich mich nicht, begierig seine Kraft an etwas Anderem, vielleicht ganz Anderem zu versuchen, aber später eine populäre Ausgabe seiner Bachbiographie brächte, eine Ausgabe, welche vielleicht die Hälfte des jetzigen Umfangs einnähme? Ein Mann von seiner Begabung würde leicht das Register zu finden wissen, welches der großen Masse der gebildeten Leser zusagte. Ausdrücklich sage ich, nicht jetzt, aber später. Wenn man alt wird, erscheinen manche Dinge als möglich, selbst als wünschenswerth, die man in jüngeren Jahren für unmöglich oder unehrerbietig gehalten. Sollte der Verfasser einmal an einen dieser perspectivischen Tage gelangen, wo man die Arbeit seines Lebens übersieht wie ein Kaufmann das Soll und Haben seines Hauptbuches, so erinnert er sich vielleicht dieses Vorschlags eines seiner dankbarsten Leser.

Thayer's Beethoven.



Ludwig van Beethoven's Leben. Von Alexander Wheelock Thayer. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet. Dritter Band.

(October 1879.)

Thayer zeigte im Jahre 1864 den ersten Anfang seines Werkes, eine Geschichte von Beethoven's Bonner Lebensperiode, Otto Jahn und H. Deiters in Bonn. Eingeleitet war sie durch eine ziemlich umfangreiche Abhandlung über Musik und Musiker in Bonn von 1689—1784. Das Interesse, welches zwei so vortreffliche Männer an Thayer's Werk nahmen, hatte zur nächsten Folge, daß Deiters sich zu einer Uebertragung des Manuscriptes in's Deutsche bereit finden ließ. Es liegt hier der seltene Fall vor, daß ein Buch eher in der Uebersetzung als in der Originalsprache erschienen ist. In Amerika ist es nicht allgemein üblich, ein Werk bandweise herauszugeben, und da der Verfasser bei der großen Arbeit, die ihm zu thun noch übrig blieb, nicht auf den Vortheil verzichten wollte, von aufmerksamen Lesern um manches Factum bereichert zu werden, oder, wie er sich bescheiden ausdrückt, von ihnen manche Verbesserung zu erfahren, so entschloß er sich, mit dem ersten Bande allein vorzugehen.*)

*) Derselbe erschien 1866, der zweite Band 1872.

Um den Mann und sein Ziel zu kennzeichnen, führe ich folgende Stelle aus der Zuschrift des Verfassers an den Uebersetzer im ersten Bande an. „Mit Ausnahme dessen, was ich den Notizen von Wegeler und Ries, sowie den Arbeiten von Schindler verdanke, kann dieser Band als die Frucht eigener persönlicher Nachforschungen bezeichnet werden, welche diesseits des Oceans schon im Sommer 1849 in Bonn begannen und seitdem in allen Hauptstädten Deutschlands und Oesterreichs und in ziemlicher Ausdehnung auch in England fortgesetzt wurden. Selbst Holland, Belgien, Frankreich und mein eigenes Vaterland haben einigen Stoff zu diesem oder den folgenden Bänden geliefert. Ich habe demnach keinen Beruf, an den Werken Anderer irgend eine Kritik zu üben; ein jedes muß stehen oder fallen nach seinem eigenen Verdienste. Was ich im Stande war zusammenzubringen in Bezug auf die in diesem Bande umfaßte Periode, ist in möglichst einfacher Erzählung dargestellt; ich verfechte keine Theorien und huldige keinen Vorurtheilen, mein einziger Gesichtspunkt ist die Wahrheit. Der Band ist der persönlichen Geschichte Beethoven's, des Menschen, und solchen beigefügten persönlichen, musikhistorischen, socialen und politischen Skizzen gewidmet, welche zur Erläuterung der Zeiten und Eindrücke dienlich schienen, unter denen er aufwuchs und sein Genie sich entwickelte. Ich habe der Versuchung widerstanden, den Charakter seiner Werke zu besprechen und eine solche Besprechung zur Grundlage historischer Speculationen zu machen; ich zog es vor, solche Erörterungen denen zu überlassen, welche mehr Geschmack für dieselben haben. Beethoven, der Componist, scheint mir durch seine Werke

hinlänglich bekannt zu sein; in dieser Voraussetzung wurde von mir die lange und ermüdende Arbeit so mancher Jahre Beethoven dem Menschen gewidmet."

So schlicht wie diese Worte, ist das Buch. Nirgends auch nur ein Ansatz zur Phrase; nirgends, was der Engländer „fine writing" nennt. Was hier vom ersten Bande gesagt ist, gilt auch für die späteren: sie beschäftigen sich wesentlich mit Beethoven's persönlichem Leben, mit seinem künstlerischen nur insofern, als die Kunst der Hauptinhalt desselben war. Das Versprechen, keinerlei Kritik an den Werken Anderer zu üben, hat Thayer nicht ganz gehalten. Er übt diese Kritik einige Mal, weil er sie üben mußte, wenn auch erweislich ohne die geringste Vorliebe für polemische Wunderthaten. Den Aesthetiker zu spielen, hat er grundsätzlich abgelehnt, und mit geringen Ausnahmen diesen Willen auch durchgeführt. Ich bedauere dies nicht nur aus dem Grunde, weil uns dadurch viel verloren gegangen ist, sondern auch, weil ich es nicht ganz natürlich finde. Die Entstehungsgeschichte einer Beethoven'schen Sinfonie erzählen, ohne die geringste Confession des eigenen Geschmacks an ihr, das setzt eine sachliche Kaltblütigkeit voraus, die für uns etwas Fremdes hat. Ich glaube, dies ist der Amerikaner in Thayer. Hinzufügen muß ich, daß aus einzelnen zerstreuten Bemerkungen, die immer auf den kleinsten Raum beschränkt werden, mit Sicherheit hervorgeht, daß er von Beethoven'scher Musik mehr versteht, als alle Diejenigen, welche vor ihm darüber geschrieben haben.

Es ist kein behagliches Gefühl für uns Deutsche, daß ein Mann anderen Stammes von jenseit des Oceans kommen

mußte, um uns ein solches Buch über Beethoven zu schreiben. Aller internationale Weltsinn reicht hier nicht aus, ein Gefühl der Beschämung in uns niederzuhalten. Wir haben eine so empfindliche Erfahrung schon einmal beim Erscheinen der Lewes'schen Goethebiographie gemacht. Liest man das Thayer'sche Buch, so erstaunt man zunächst, wie es möglich sein konnte, daß ein im Jahre 1827 abgeschlossenes Leben eines der größten Männer so arm an actengemäßen Belegen seiu konnte, während über Goethe, der nur fünf Jahre später starb, bis in die kleinsten Einzelnheiten seines Daseins eine Fülle von Material vorliegt. Nun wird man sagen, ein Dichter schreibt in seinen Werken schon ein Stück Biographie; jedenfalls mehr, als ein Musiker. Bei Goethe liegt außerdem ein großes Stück eigener Lebensbeschreibung vor. Aber dieses Alles würde noch nicht erklären, warum man sich heute noch streitet, ob der berühmte Brief Beethoven's „Du leidest, du mein theuerstes Wesen" an die Gräfin Guicciardi oder an Therese Malfatti, oder endlich an keine von beiden gerichtet ist. Ich sehe den Grund der Dunkelheit in Beethoven's Leben in zwei anderen Dingen. Beethoven war kein Briefschreiber wie Goethe, er schrieb wohl gelegentlich gern, namentlich wenn er humoristisch angeregt war, aber er war kein regelmäßiger Briefschreiber. Außerdem war sein Leben, so viel Ruhm ihm auch früh zu Theil geworden ist und so viel Berührungen er auch mit der österreichischen Aristokratie und mit Künstlern aller Art hatte, ein vorherrschend einsames. Andauerndes, vertieftes Arbeiten, Schwerhörigkeit und daraus entstehendes Mißtrauen, widerwärtige Enttäuschungen bald allgemein menschlicher, bald künstlerischer Art, die er erfahren

oder erfahren zu haben vermeinte, schlossen ihn gegen die Welt ab. Nur so erklärt es sich, daß man über ein Werk wie die B-dur-Sinfonie, ein Werk aus der höchsten Blüthezeit seines Schaffens, nicht viel mehr weiß, als daß es 1806 geschrieben ist, und zwar, indem Beethoven seine Studien zur C-moll-Sinfonie ihm zu Liebe unterbrach.

In Thayer vereinigt sich der Verstand des Gelehrten mit dem des Advocaten. Man muß es beobachten, wie er eine Thatsache ermittelt, mit welchem Scharfsinn er aus dem Vorhandensein zweier beglaubigter Vorgänge auf einen dritten schließt, wie nüchtern er sich das Unzureichende einer Begründung eingesteht, an der ihm vielleicht viel gelegen ist. Eine Eingenommenheit für den Gegenstand seiner Untersuchung kennt er nicht. Wo Beethoven im Unrecht, wo er — wie in seinem Verhältniß zu Mälzel und zu seinem Bruder Karl — selbst zu tadeln ist: Thayer bekennt es unumwunden, und man muß ihn genauer kennen, um zu wissen, wie ihm das Herz dabei bricht. Es ist eine Wahrhaftigkeit ohne Gleichen in ihm. Wäre es denkbar, daß alle Quellen, aus denen er schöpfte, sich als irrig erwiesen, mit dem Muth eines Helden würde er sein Buch verleugnen. Wenn man erwägt, mit welcher Schwerfälligkeit Schriftsteller einen Irrthum zu bekennen pflegen, mit welchem Aufwand trügerischer Auslegungen sie einen unhaltbaren Ausspruch zu vertheidigen suchen, so erscheint eine Bereitwilligkeit, sich auf Kosten des eigenen Ansehens zu verbessern, als wahre Größe. Ich will hier statt vieler nur eine Probe von der Unfähigkeit Thayer's geben, auch nur das Geringste zurückzuhalten, was einer von ihm aufgestellten Hypothese nachtheilig sein könnte. Beet-

hoven, der überhaupt nicht ohne starke Emfindungen für das andere Geschlecht war, hat während einer Reihe von Jahren eine leidenschaftliche Liebe im Herzen getragen, als deren Ziel er sich die Ehe geträumt hatte. Jener oben angeführte Brief ist der einzig erhaltene aus dieser Liebescorrespondenz. Man hat die Gräfin Guicciardi, die spätere Gräfin Gallenberg, bisher allgemein als den Gegenstand dieser Liebe bezeichnet, bis neuerdings ein durch seine Vielschreiberei hinreichend bekannter musikalischer Schriftsteller an ihre Stelle die kaum vierzehnjährige Therese Malfatti zu setzen versucht hat. Thayer zeigt nun durch eine sehr gründliche Nachforschung, daß beide Annahmen hinfällig seien. Das Geheimniß, welches den Namen der von Beethoven Verehrten umschwebt, ist streng gewahrt worden; alle Vermuthungen sprechen aber dafür, daß sie eine Gräfin Brunswick gewesen sei. Thayer gibt dies Resultat seiner Untersuchungen mit der ihm eigenen Vorsicht und Bescheidenheit. Alles, was er zu erklären sich für berechtigt hält, ist, daß der höchste Grad von Wahrscheinlichkeit für seine Annahme spräche. In einem Anhang zum dritten Bande macht er dann folgende Bemerkung: „die Aufrichtigkeit fordert von uns die Mittheilung, daß Graf Géza, der Sohn von Beethoven's Freund Brunswick, damals der entschiedenen Meinung gewesen sei, jener Liebesbrief sei nicht an seine Tante, Gräfin Therese, sondern höchst wahrscheinlich an die Guicciardi gerichtet gewesen." Ich finde dies charakteristisch für den Mann. Ein Liebesverhältniß wird so geheim gehalten, daß es noch heute eines bedeutenden Scharfsinns bedarf, um nicht daran zu zweifeln. Ein Neffe der bewußten Dame, also ein an der Geheimhaltung nahe

Betheiligter, sucht den Verdacht von seiner Tante auf eine andere Frau zu lenken. Ich bin überzeugt, daß dieser Gegenbeweis Thayer denselben unbedeutenden Eindruck macht, wie mir; aber er kann es nicht unterlassen, ihn in die Acten des Gegners aufzunehmen.

Der dritte Band umfaßt die Jahre 1807 bis 1816. Es fallen in diese Dekade die Ouverture zu Collin's „Coriolan", die C-dur-Messe, die Sinfonien in B-dur, C-moll, A-dur, F-dur und die Pastoralsinfonie, die Chorfantasie, die beiden Trio's op. 70, die Egmontmusik, das B-dur-Trio op. 97, das Es-dur-Concert, das Harfenquartett und das Quartett in F-moll, die Namensfeierouverture op. 115, die Leonorenouverture, welche ursprünglich die Opuszahl op. 138 trug (wir nennen sie jetzt die erste Leonorenouverture), die Violinsonate op. 96, die Cellosonate in A-dur, die schottischen Lieder, der Liedercyclus an die ferne Geliebte, die beiden Cellosonaten op. 102, die zweite Bearbeitung des Fidelio, die zur Abreise und Wiederkehr des Erzherzogs Rudolf geschriebene Sonate „L'adieu, l'absence et le retour", sowie die drei Claviersonaten in Fis-dur, E-moll und A-dur (op. 101). Ich habe hier nur die ganz bedeutenden Werke angeführt und von solchen, wie die „Ruinen von Athen" und „Meeresstille" nichts erwähnt. Wir sehen hier eine Vollkraft des schöpferischen Vermögens vor uns, wie sie in dem Leben eines Musikers niemals dagewesen ist. Das Quantum der Arbeiten wird noch erstaunlicher, wenn man bedenkt, mit welcher Kritik und mit welchem Maaß von Unzufriedenheit an dem Erreichten Beethoven zu componiren pflegte. Jeder zweite Entwurf — und wo wäre er je mit einem ersten zufrieden gewesen —

war eine höhere Entwickelungsstufe des ersten. Man darf die Vermuthung aussprechen, daß in diesen Jahren die Kopfarbeit bei Beethoven nur ausnahmsweise gerastet hat, daß mit dem Weglegen der Notenfeder das Denken nicht endigte, sondern nur in einer anderen Form vor sich ging. In seinen Skizzenbüchern erscheint das phänomenartige Auftreten neuer Gedanken und Combinationen mit dem handschriftlichen Ausdruck der Offenbarung. Das tiefe Versenken in seine innere Welt wird für mich durch ein kleines, aber erschütternd anschauliches Bild festgehalten. Bei der Wiederaufnahme des Fidelio hatte Beethoven, wie Treitschke, der Verfasser des Textes, erzählt, eine neue Ouverture versprochen. Mit seinem Freunde Bertolini hatte er im „römischen Kaiser" zu Mittag gespeist. Nach dem Essen nahm er eine Speisekarte, zog Linien auf der Rückseite und fing zu schreiben an. Auf diese Weise vollendete er die ganze Skizze. „Am Morgen der Aufführung", erzählt Treitschke, „bestellte man das Orchester zur Probe. Beethoven kam nicht. Nach langem Warten fuhr ich zu ihm, ihn abzuholen, aber — er lag im Bette, fest schlafend; neben ihm stand ein Becher mit Wein und Zwieback darin, die Bogen der Ouverture waren über das Bett und die Erde gestreut. Ein ganz ausgebranntes Licht bezeugte, daß er tief in die Nacht gearbeitet hatte." Ist dies nicht der ganze Mann? Die Kerze muß herunter brennen und der Arm erlahmen, ehe er rastet.

Im vierten Capitel findet sich eine wichtige Untersuchung über den Charakter Beethoven's. Thayer stellt eine allgemein angenommene Neigung zu Trübsinn und Melancholie als Grundzug desselben in Abrede. Uebertriebene Berichte von

Niedergeschlagenheit im letzten Drittel seines Lebens, wo das Gehörleiden freilich dazu aufforderte, in Verbindung mit einzelnen Ausbrüchen der Verzweiflung aus früheren Jahren (das Testament aus dem Jahre 1802), haben zu falschen Vorstellungen von der Natur seines Gemüthes geführt. Beethoven war ein Mann von ungewöhnlicher Energie. „Kraft," schreibt er einmal, „ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige." Wer das schreibt, der läßt sich von den düsteren Gewalten des Herzens nicht leicht unterjochen. Aber er war eine Natur, bei der Alles einen heftigen Ausdruck annahm, Hoffnung wie Verzweiflung, und seine Musik war ebenso. Wer auf den dunklen Ausgang im Scherzo der C-moll-Sinfonie solch' berauschende, alle Geisterlust entfesselnde Freude folgen lassen konnte, der ist wie alle bedeutenden Menschen kein gemeiner Melancholiker oder Sanguiniker, sondern ein Mann, dessen Temperament gerade auf der Scheide zwischen beiden steht. In solchem Geist berühren sich wie in gewissen Erdstrichen Licht und Finsterniß. In ihm dämmert es nie; es ist heller Tag oder dunkle Nacht. Wenn man die Beethoven'schen Briefe der verschiedenen Perioden liest, ich nehme die letzte aus, so findet man überall diesen unvermittelten Gegensatz, wenn auch nicht in der wundervollen Pracht seiner Tonwerke, denn im Schreiben war er unbeholfen, und ohne die neckische Anmuth, welche Mozart's Briefe so liebenswürdig macht. Mitunter aber ist er in seiner Ausdrucksweise sehr charakteristisch; so in einem Briefe an den Edinburgher Verleger Thomson, mit dem er über die Composition der schottischen Lieder unterhandelte. Der Brief ist in französischer Sprache abgefaßt

und von Beethoven nur unterschrieben. Man darf also annehmen, daß er ihn deutsch geschrieben hat. Die Stelle, aus dem schlechten Französisch ins Deutsche zurückübersetzt, lautet etwa so: „Wenn Ihnen Herr Kozeluch (ein ziemlich unbedeutender Zeitgenosse des großen Mannes) jedes Lied mit Begleitung zu zwei Pfund Sterling anbietet, so wünsche ich Ihnen Glück dazu, vorausgesetzt, daß Sie Geschmack daran finden. Ich schätze mich in diesem Genre noch einmal so hoch als Herr Kozeluch (Miserabilis) und hoffe, daß Sie Unterscheidungsvermögen genug besitzen werden, um mir Gerechtigkeit widerfahren zu lassen." Selbstgefühl und Schneide besaß Beethoven in hohem Grade. An Treitschke schreibt er einmal: „Heute sprach ich den Ober-Bassisten des österreichischen Kaiserthums voll Begeisterung für eine neue Oper von — Girowetz! Mir lachte das Herz für die neue Künstlerbahn, welche uns dieses Werk eröffnen wird." Einem jungen Manne, Namens Halm, den Beethoven auf einige Incorrectheiten in seinen Compositionen aufmerksam gemacht und der ihm darauf erwidert hatte, „er, Beethoven, habe sich auch Manches gegen die Regel erlaubt", gab er die classische Antwort: „ich darf das; Sie nicht." Einem anderen Jüngling, der sich vor ihm hatte hören lassen, rief er die vernichtenden Worte zu: „Sie müssen noch lange spielen, ehe Sie einsehen lernen, daß Sie nichts können."

Ueber Beethoven's Popularität hat mir Karl Czerny in Wien im Jahre 1847 erzählt, daß „jeder Schusterjunge ihn auf der Straße erkannte". Aus demselben Munde erfuhr Thayer folgende hübsche Geschichte. Nach der Aufführung der A-dur-Sinfonie ging Beethoven einmal am Kahlenberge

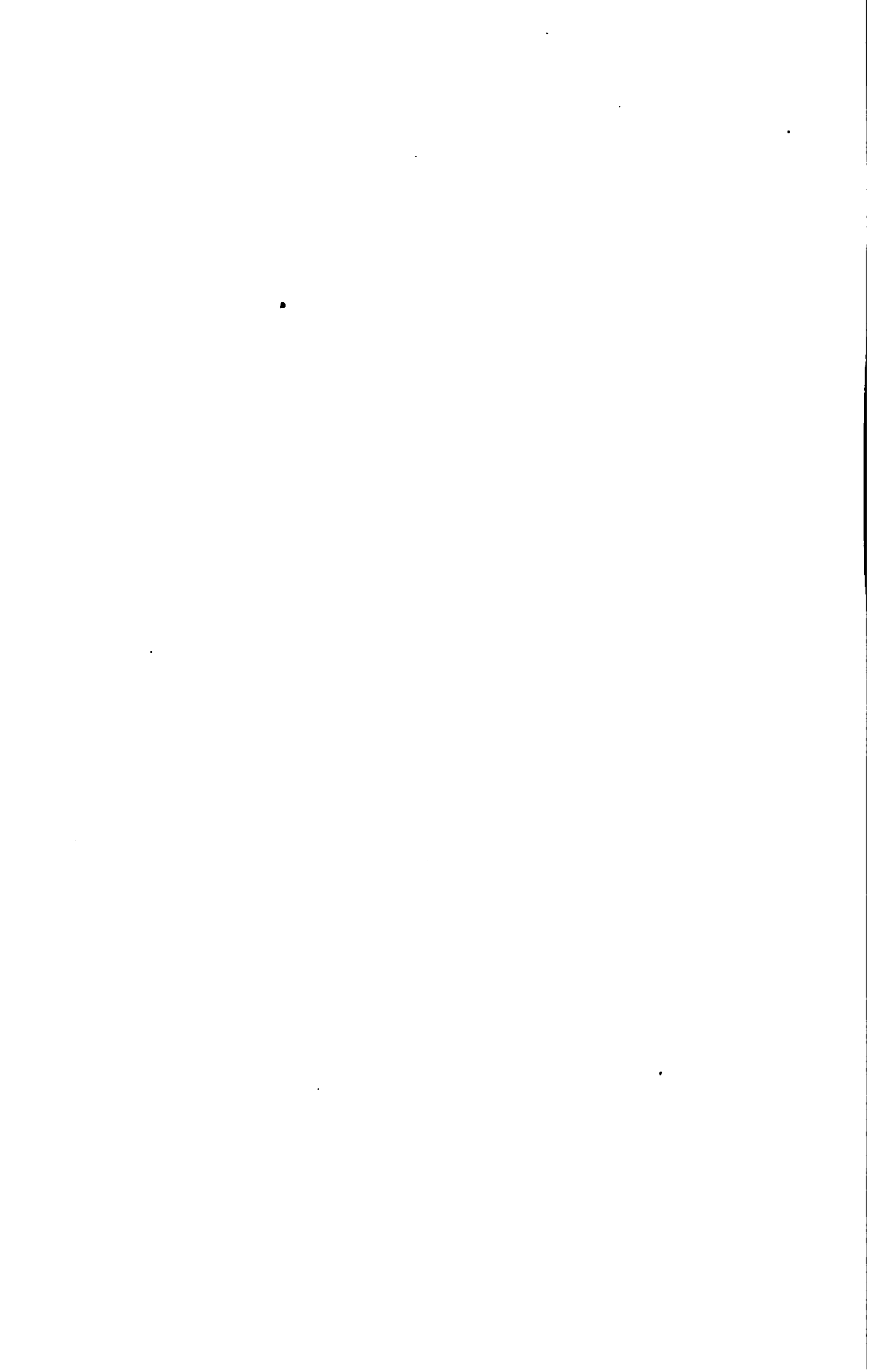
spazieren, begegnete dort Mädchen, welche Kirschen feil hielten, und fragte eines derselben nach dem Preise. „Von Ihnen nehmen wir gar nichts. Wir haben Sie wohl gesehen im Redoutensaal, als wir die schöne Musik von Ihnen hörten." Beethoven selbst soll dies Czerny erzählt haben. Ich kann es nur glauben, wenn ich annehme, daß es in Oesterreich eine besondere Gattung von Obstverkäuferinnen gegeben hat, welche Beethoven'sche Musik in Concertsälen hörten. Den alten Czerny, an dessen Glaubwürdigkeit übrigens nicht im Geringsten zu zweifeln ist, kann ich nicht verlassen, ohne noch Folgendes von ihm mitzutheilen. Oft sprach er mir von Tempi, welche Beethoven in diesem oder jenem Sonatensatz genommen hätte. Auf meine Frage, wie es überhaupt mit seinem Clavierspiel bestellt gewesen wäre, erwiderte er: „Bethoven hat in seiner Jugend eine erhebliche Technik besessen, die sich im Alter jedoch bei nachlassender Uebung verlor. Wenn er in späteren Jahren etwas von sich spielte, so versagte die linke Hand bei schwierigen Passagen oft ihren Dienst. Alsdann hob er sie vom Clavier hoch empor, fuchtelte, während er mit der rechten Hand weiter spielte, in der Luft umher und stieß eine Art kleinen Geheuls aus, welches die fehlende Passage ersetzen sollte."

In diesen Band fällt auch die Beziehung Beethoven's zu Bettina und sein Briefwechsel mit ihr. Dies ist nun der einzige Punkt, in welchem ich nicht Thayer's Meinung bin, sondern mich der von Deiters anschließe. An die Echtheit des dritten Briefes scheint Thayer selbst nicht recht zu glauben. Ist nun aber der eine nicht echt, warum sollen es die beiden anderen sein? Aus sämmtlichen Briefen Beethoven's ist mir

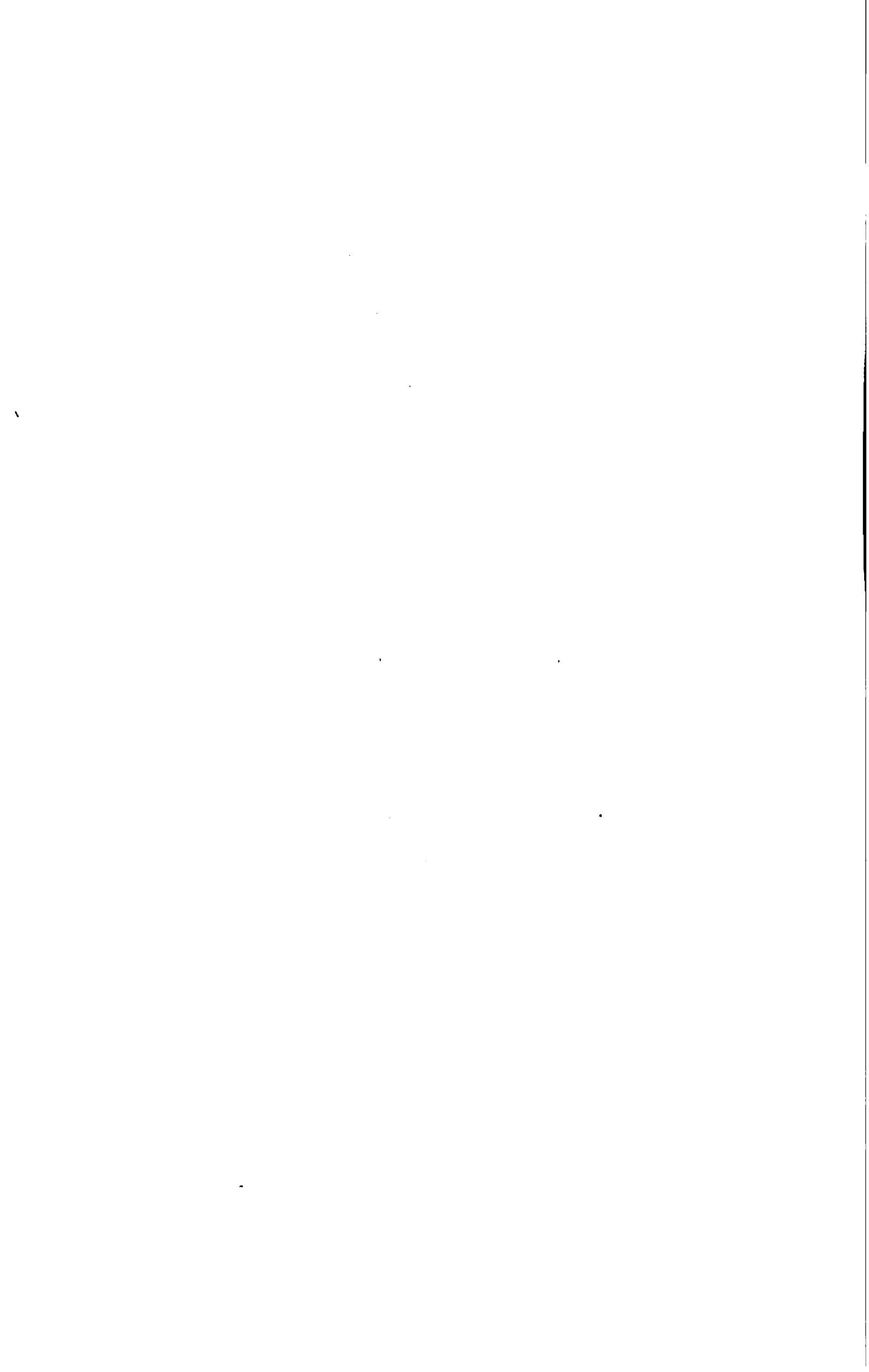
kein Beispiel einer ähnlichen schriftstellerischen Hingebung von seiner Seite bekannt. Könnte man bei Bettina's phantastischer Art nicht annehmen, daß diese Briefe, als sie sie veröffentlichte, von ihr überschrieben worden seien? Wo, frage ich, sind die Originale dieser drei Briefe geblieben? Es ist nicht denkbar, daß Documente von solcher Wichtigkeit verloren gehen konnten. Waren sie aber nicht verloren, wie war es möglich, daß sie Thayer, als er Bettina's Bekanntschaft machte, vorenthalten wurden? Einem Mann von seinem Ernst und seiner Lauterkeit wird man doch nicht den Einblick in Schriftstücke verweigern, die kennen zu lernen er das überall anerkannte gute Recht des Forschers hatte? Nur wenn Moriz Carrière die von Ludw. Nohl im Gespräch ihm mitgetheilte Versicherung, „die drei Briefe an Bettina wären echt, er selbst habe dieselben im Jahre 1839 bei Bettina von Arnim gesehen, mit höchstem Interesse aufmersam gelesen, auf ihre Veröffentlichung gedrungen, und später im Abdruck derselben durchaus nichts von Aenderungen im Text wahrgenommen", öffentlich beglaubigen würde, könnte mein Zweifel an ihrem authentischen Wortlaut erschüttert werden.

Es bleibt mir noch übrig, ein paar Worte über Thayer's biographische Methode zu sagen. Man kann die Geschichte eines Mannes auf zweierlei Art erzählen, indem man den Nachdruck mehr auf das zeitlich Consecutive oder das Stoffliche legt. Beide Methoden haben ihre Vorzüge und Gefahren. Erzähle ich die Begebenheiten und Zustände eines Lebens, wie sie sich zeitlich vor mir abspielen, mit dem wesentlichen Zweck, neben der Wahrheit derselben diese ihre zeitliche Folge zu ermitteln, so gebe ich mehr eine chronolo-

gisch geordnete Quellensammlung als eine Biographie. Dieser Gefahr ist Thayer nicht ganz entgangen; man muß jedoch hinzufügen, sie war in diesem Stadium der Arbeit nicht zu vermeiden. Auch der theilnehmendste Leser wird sich eines Gefühls von Unruhe und Buntheit in der Darstellungsweise des Verfassers nicht erwehren können; denkt er aber tiefer nach, so wird er sich sagen, daß die künstlerische Abrundung, nach der ihn verlangt, ganz außerhalb des Plans dieses Buches in seiner jetzigen ersten Erscheinung lag. Hoffen wir, daß es dem trefflichen Manne vergönnt sein werde, sein Werk nicht nur zu vollenden, sondern es einst, wenn die Fülle des Erworbenen ihm den Frieden der Muße bescheert haben wird, noch in schönerer, ruhig gegliederter Form zu bringen.



Musik und Geselligkeit.



(Juni 1879.)

Als die Natur die Menschen in Geschlechter schied, hat sie den ersten und tiefsinnigen Grund zur Geselligkeit gelegt. Dem Familienleben gehört in der mannigfachen Reihe von Beziehungen, die Menschen zu einander erfahren können, die Priorität an. Auf- und Niedergang unseres Lebens schließt sich naturgemäß in ihm ab. Aber schon früh zeigt sich ein Hang nach Berührungen unvertraulicherer Art, nach einem Kampf der Geister und einem Austausch der Seelenkräfte, welcher über den engen Ring des Familienlebens heraus nach dem Fremden strebt. Dieser Trieb in's Weite, des Messens eigener Kraft an einer anderen, der Einkehr in einen fremden Kreis des Denkens und Empfindens, ist der eigentliche Grund der Geselligkeit. Ein alter Spruch Pope's sagt: „the proper study of mankind is man". Alles Genießen, außen wie innen, sei's Kunst oder Natur, klopft in letzter Stunde an eine befreundete Brust. Der einsamen Hore der Begeisterung folgt nach des Dichters Worten die gesellige der Belehrung. An dieser Stimmungsordnung können wir Nichts ändern; das fühlt Niemand tiefer als der Weltflüchtige, der ihres Segens beraubt ist. Jedes gesunde Leben beruht auf dem vernünftigen Gleichgewicht von Arbeit und

Erholung, von Einsamkeit und Berührung mit der Außenwelt. Es ist sonderbar und bedeutungsvoll, daß der menschliche Geist zu seiner Erhaltung zweier Gegensätze bedarf, des Schlafs, der großen Generalpause in der Partitur des Lebens, und der Ermunterung. Die Geselligkeit ist also der umgekehrte Schlaf: sie soll anregen und auf die ernste Gedankenarbeit das heitere Nachspiel folgen lassen.

Es wäre eine geistreiche Aufgabe für einen Mann wie Karl Hillebrand, eine Geschichte der Geselligkeit zu schreiben; zu zeigen, wie sich in den verschiedenen Ländern und Völkern die Gestalt des Umgangs von den rohen Anfängen der barbarischen Zeit zur Höhe des Pariser Salons entwickelt; zu zeigen, wie sich die Sprache vom täppischen Naturlaut zur Kunst des geschmeidigen Ausdrucks erhoben hat. Wir können das an unserer deutschen Sprache beobachten, wenn wir die eiserne Rüstung der vorlessing'schen Sprache mit der Goethe'schen vergleichen, welche die Schmiegsamkeit des Goldblättchens besitzt. Aehnliche Fortschritte hat die französische Sprache seit Rabelais, die englische seit Chaucer gemacht. Die feinere Geselligkeit bedarf als ersten Mittels einer verfeinerten Sprache, denn ihre Basis ist das Gespräch, und das Gespräch ist nicht nur ein Austausch von Gedanken, es ist zugleich ein Austausch der Formen, in denen wir diese Gedanken aussprechen. Der eindringlichste Ausdruck eines Menschen ist seine Sprache, und ich füge hinzu, um so mehr, wenn er ein Deutscher ist. Die englische Sprache sowohl wie die romanischen haben einen Reichthum unverrückbarer, allgemein gültiger Redewendungen, welche gewissermaßen ihr fester Bestand sind. Die deutsche hat dies in sehr ge-

ringem Grade. Das ist so lange ein Nachtheil, als es im Munde des Einzelnen nicht zum Vortheil wird. Es wird schwer halten, einen französischen Schriftsteller, wenn er nicht eine Excentricität wie Victor Hugo ist, aus einem einzelnen, oder ein paar Sätzen zu erkennen. Einen Satz von Goethe recognosciren wir leicht, und um ein Beispiel aus der Gegenwart zu greifen, einen Satz von Gottfried Keller ebenfalls. Woran liegt das, wenn nicht daran, daß unsere Sprache der Originalität günstiger, daß sie weniger conventionell ist als irgend eine andere? Und wohl verstanden, wir haben die Ursache hiervon nicht in dem Reichthum unserer Sprache zu suchen, denn die englische steht ihr darin vielleicht nicht nach, sondern in der größeren Unabhängigkeit in unserer Ausdrucksweise. Man kann deshalb von einem deutschen Schriftsteller mit vollem Recht sagen, daß seine Sprache die Resonanz seiner Persönlichkeit sei. Hierin sind wir begünstigter als die anderen Nationen, wir sind es aber nicht in der Behandlung des leichten Gesprächs. In ihm sind die flüssigen, aller Welt zugänglichen Redeformen ein Vortheil und eine Erleichterung. Zwischen der deutschen und der französischen Sprache ist ungefähr der Unterschied, wie zwischen Modelliren und Vervielfältigen, und da das letztere so viel leichter ist, spricht ein französischer Hutmacher oft besser als ein deutscher Gelehrter. Unsere geschmacklose Titelsucht ist es nicht allein, welche dem Gespräche Bleigewichte anhängt, obwohl es lächerlich genug ist, daß wir nicht einmal „Herr Rath", sondern „Herr Kammergerichtsrath" und in militärischen Kreisen sogar „Frau Rittmeister" sagen müssen. Es liegt an der ganzen Schwer-

blütigkeit unserer Sprache, daß die deutsche Geselligkeit leicht stumpf und spröde, weit ausholend und untersuchend, statt beweglich und frisch zugreifend ist. Wie unser Salon, örtlich gesprochen, meist eine der Wohnung künstlich abgerungene Stätte ist, so bleibt er auch moralisch ein Durchgangszimmer ohne Behagen und Selbstbestimmung.

So weit ich die deutsche Geselligkeit kenne, sind Menschen, welche ein Gespräch anmuthig zu führen wissen, eine Seltenheit. Wir sind zu seßhaft, lassen uns in einem Gespräch zu vertraulich nieder, oder wir stehen auf dem Katheder, dociren und werden salbungsvoll. Ein Adagio kann sehr schön sein, aber es ist immer dann zu lang, wenn wir bei seinem Anhören mit dem Satz liebäugeln, der ihm folgen soll. Und wir sprechen soviel Adagio und so wenig Allegretto, welches das eigentliche Gesprächstempo ist. Wir begehen den Fehler der Wagner'schen Musik, immer zu lang zu sein und das beste Thema durch eine chronische Figurationssucht unausstehlich zu machen. Wir haben ferner gesellige Zusammenkünfte, welche meist über drei Stunden währen. Was ist die Folge davon? Ein gescheiter Mensch kann Alles in ein paar Stunden sagen, und nur der dumme braucht mehr Zeit dazu. Ich habe gesagt, die Geselligkeit sei das Gegentheil vom Schlaf. Nun denke ich, so wenig wie man in Gesellschaft schlafen darf, darf man sich auf den Schlaf in ihr vorbereiten.

Das Gründerthum ist unserer geselligen Cultur verderblich geworden, weil der Emporkömmling die widerlichste Form des gesellschaftlichen Menschen ist. Man darf hinzufügen, die widerlichste Form des glücklichen Menschen. Glück an

sich ist ein geselliges Ding, aber seine Bedingungen müssen höherer Art sein. Keine Zumuthung ist unerträglicher, als einen Mann wie seines Gleichen behandeln zu müssen, weil er einige glückliche Börsenspeculationen gemacht hat, Bilder zu hohen Preisen kauft und lucullische Diners gibt. Neben dem Emporkömmling figuriren die angebildeten Weiber mit ihren zusammengelesenen Empfindungen, ihrer koketten Schicksalsschwere, der schwarze Spitzen so gut stehen, ihrem Parfüm statt frischen Athems, ihrem Klatsch und ihrer uneingestandenen Leere. Man denke sich den Charakter einer Unterhaltung, an der solche Elemente theilnehmen. Es fehlen nur noch einige Leute von Geburt und ohne Adel, und jene ritterlichen Kreuzträger, welche in Verzückung gerathen, wenn „Hoheit" oder „Durchlaucht" gutes Wetter verhießen haben. Es ist wahr, wir haben exclusive Kreise, zu denen Personen dieser Art keinen Zutritt haben; aber ihre Zahl ist gering. Nun hat ja jeder Mensch seine Berechtigung, auch wenn er unwissend und dumm ist; es handelt sich nur darum, ihn an die rechte Stelle zu setzen. Jeder Bildungsgrad, wie jedes Local, hat sein Idiom. Eine Ausdrucksweise, die beim Frühschoppen zulässig, vielleicht behaglich ist, schlägt uns auf der Rednerbühne in's Gesicht. Und umgekehrt, nichts Abgeschmackteres als ein Mensch, der im gemeinen Leben Verse spricht. Ich möchte sogar sagen, wie jedes Local sein Idiom hat, so hat es auch seinen Rhythmus. Auf der Kirmes machen mir die plumpen Bewegungen einer drallen Dirne nicht den geringsten unangenehmen Eindruck. Das ist einmal so gewachsen und bewegt sich, wie es kann und soll. Ein Rippenstoß, den mir ein frischer Bursch an

solchem Ort versetzt, thut mir ordentlich wohl, weil es nichts Erquicklicheres giebt, als wirkliche Natur. Ein Huftritt jedoch von einem jener halbgebildeten Centauren ruinirt mich für Wochen. Unserer Geselligkeit fehlt es noch mehr an Natur wie an Geist. Man ist barock, weil man nicht bedeutend genug ist, um einfach zu sein; man schminkt sich, weil man sich des eigenen Teints schämt; man citirt Andere, weil man nicht den Muth hat, sich selbst zu citiren. Aus diesem Unvermögen, sich selbst zu geben, dieser Sucht, Etwas vorstellen zu wollen, was man nicht ist, entspringen unsere geselligen Unzulänglichkeiten. Der Kleinstädtertrieb, sich zur Geltung zu bringen, sei's durch Geist, Schönheit, Rang oder Reichthum, ist das Unglück der deutschen Gesellschaft. Wir kommen nicht zusammen, um uns anzuregen und unsere Gedanken auszutauschen, wir kommen zusammen, um uns zu imponiren. Wir stehen also am Anfang aller geselligen Cultur; denn imponiren *wollen* ist immer eine Brutalität, gleichviel mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck. Man imponirt nur durch die Macht der Persönlichkeit oder einer Leistung, niemals durch etwas Anderes, am wenigsten durch Geburt oder Reichthum. Ein Fürst ohne Persönlichkeit ist nichts, sowie es sich um Beziehungen zwischen Mensch und Mensch handelt; ein Crösus ist weniger als nichts, wenn sein Charakter und seine bürgerlichen Tugenden uns keine Achtung abnöthigen.

Es ist ein Unrecht der Natur, daß sie die Tugend nicht immer reizvoll und oft recht ungesellig erschaffen hat. Biedermänner pflegen erfahrungsgemäß die schlechtesten Gesellschafter zu sein. Eine Frau von einem gewissen Dunkel der

Existenz weiß sich in der Gesellschaft meist besser zur Geltung zu bringen, als eine ehrbare Mutter von sechs ehrbaren und hoffnungslosen Jungfrauen, welche eine wohl geordnete Wirthschaft mit allen Schrecken der Berufstüchtigkeit zu führen wissen. Die Geselligkeit verlangt mehr Reiz als Tugend, mehr was entfaltet, als was verhüllt ist. Man muß Turandot oder Porzia sein, um unter dem Schleier des Räthsels noch schön zu erscheinen. Wir verlangen die Anmuth der Rede und nicht den Schutz des Briefgeheimnisses. Die Geselligkeit soll das Siegel von unseren Lippen lösen, sie soll uns weit, nicht eng machen, und unseren Geist zur schönen Wechselrede anspornen. Das feine gesellige Gespräch ist eine wirkliche Kunst, die erlernt werden muß. Der enharmonische Wechsel ist seine eigentliche Modulation. Es darf lieben, aber nicht schwören, hassen, aber nicht verdammen, spotten, aber nicht kränken, fechten, aber nicht verwunden. Es gleicht der frischen Blume im Haar, dem erhobenen Glas, dem heiteren Aufschlag des Auges, oder vielmehr, es sollte diesem Allen gleichen, wenn es wäre, was es sein könnte. Das höhere gesellige Gespräch ist eine Improvisation, ausgedrückt in Variationen, die Jeder auf das Thema des Anderen macht.

Eine Geselligkeit nun, welcher es an geistreichen und anmuthigen Elementen solcher Art gebricht, muß auf Auskunftsmittel sinnen, wenn sie nicht in leere Repräsentation verfallen will. Ich will hier zwei Formen derselben, welche der ersten Jugend und dem höheren Alter angehören, nur berühren, den Tanz und das Kartenspiel. „Sie spielen nicht Karten?" fragte jene französische Marquise eine Frau in

mittleren Jahren, „Sie werden sich ein trostloses Alter bereiten.“ Spiel und Tanz sind in gewissen Jahren eine sehr angemessene Bethätigung der sinkeuden und erwachenden Geselllschaftslust. Sie sind zugleich ein dankenswerther Erlaß von Gesprächen, die stumpf oder unreif zu sein pflegen. Die eigentliche Geselligkeit hat es so wenig mit der ersten Jugend wie mit dem vorgerückten Alter zu thun; sie ist die Welt des mittleren Alters, der Frauen und Mädchen, welche über die prickelnde Unruhe der ersten Einführung in die Welt hinaus sind, der Männer, welche etwas sind und bedeuten. Aber auch in diesen reiferen Kreisen ist der Hang nach eigentlich ungeselligen Unterhaltungsmitteln sehr verbreitet. Man liest in vertheilten Rollen, man spielt Komödie, weil es so viel bequemer ist, den Dichter für sich sprechen zu lassen; man musicirt endlich, und dies ist eine Ausflucht, deren Berechtigung oder Nichtberechtigung ich näher untersuchen möchte.

Daß die Beschäftigung mit der Musik so unvergleichlich stärker wie die mit jeder anderen Kunst ist, hat nicht nur diesen oder jenen Punkt, sondern eine ganze Linie von Ursachen zur Erklärnug. Ein Bild hängt man an die Wand, ohne zu seinem Genuß irgend einer weiteren Zurüstung zu bedürfen. Ein Gedicht, ein Drama kann ich lesen. Es ist nicht nöthig, daß mir jenes declamirt, dieses dargestellt wird, in den meisten Fällen nicht einmal wünschenswerth. Ein beschriebenes Notenblatt aber, oder gar eine Partitur, ist für die Welt ein Buch mit sieben Siegeln. Nur der Tonkünstler kann darin lesen. Für die große Mehrzahl der Menschen beginnt und endet Musik mit dem Klange: die letzte Schwin-

gung der Tonwelle ist das Ave Maria des Dilettanten. Mit jedem Verlangen nach Musik tritt die Nothwendigkeit ihrer Darstellung also selbstverständlich ein. Vereinigen sich zwei Personen zu einem Duett, oder mehrere zu einem Chor oder Orchester, so ist eine Art geselliger Verbindung hier schon durch die Kunst selbst hergestellt. Zwei Menschen, die an einem Pulte zusammen geigen oder aus einer Stimme zusammen singen, haben immer ein Verhältniß zu einander, wenn auch ein ziemlich schweigsames. Die Natur hat auch solche stumme Geselligkeiten, z. B. wenn Bäume zu einem Chor zusammentreten und einen Wald bilden. — Alle Darstellung erweckt neben der Aufmerksamkeit für das Dargestellte auch Interesse für den Darsteller, schmeichelt somit der verbreitetsten unter allen Schwächen, der Eitelkeit. Wer das Glück oder Unglück gehabt hat, — ich weiß nicht, welcher Ausdruck der zutreffendere ist — viel Menschen musikalisch zu erziehen, weiß, daß die gute Hälfte aller Dilettanten Musik nicht treibt, um sie besser verstehen zu lernen, sondern um mit ihr zu glänzen. In dem Augenblicke, wo man decretiren würde, daß Musik nur noch im Kämmerlein getrieben werden dürfte, hätten wir unter den Dilettanten einen Verlust von fünfzig Procent zu verzeichnen. Ich würde diesen Verlust als ein wahres Glück begrüßen, denn der Abfall der falschen Jünger von einer Kunst ist immer ein Gewinn.

Hier haben wir einige der Ursachen. Es gibt aber noch andere. Die Musik wurzelt mehr als andere Künste in unserem Gemüthsleben; sie ist eine Milchschwester der Liebe und befriedigt eine tiefe Neigung des Menschen, sich in Träume zu wiegen und für irgend etwas, sei's auch unbe-

stimmt, zu schwärmen. Es ist dies ein äußerst anonymer, dem Kenner, der es mit anderen Seiten der Kunst zu thun hat, unverständlicher, von der Mehrzahl der Menschen aber leidenschaftlich geliebter Genuß. Kunst hören ist eine Gedankenarbeit, vor der der gewöhnliche Dilettant zurückschreckt. Wie viel bequemer ist es, in die mystische Tonfluth unterzutauchen, welche mühelosen Genuß ohne jede Controle bietet! Welch' dunkle Berührungen lassen sich in ihr nicht knüpfen und lösen! Man denke sich diese geheimnißvolle Macht der Musik noch begleitet von den träumerischen Augen eines schönen Mädchens, das sie uns vorträgt, und es wird schwer sein, diesem gefährlichen Bündniß zu widerstehen. Hier haben wir wieder eine der Ursachen. Ich will noch eine letzte berühren. In keiner Kunst ist es schwerer, das Gute vom Schlechten zu unterscheiden, wie gerade in ihr, obgleich es so viel leichter scheint. Man kann herzlich wenig von Malerei und Sculptur verstehen: so grobe Täuschungen jedoch, wie wir sie täglich in Urtheilen über Musik erfahren, sind in den bildenden Künsten aus dem hundertfach angezogenen Grunde unmöglich, weil die Musik es nicht mit Gegenständen der sichtbaren Welt zu thun hat. Wie will ich es schließlich beweisen, daß eine Fuge von Bach geistvoll, eine von Albrechtsberger aber pedantisch ist, wenn beide regelrecht gemacht sind, die von Albrechtsberger wahrscheinlich noch regelrechter als die von Bach? Wie will ich es schließlich beweisen, daß Rubinstein dieselbe Sonate hinreißend spielt, welche mir unter den Händen eines Anderen Langeweile verursacht, wenn Beide correct spielen? Aller Beweis endet in der Berufung auf das feinere Kunstgefühl, ist also kein

Beweis, sondern die Verweisung an eine Instanz, die nicht Jedermann zu Gebote steht.

Es sind der Gründe wohl genug, um den Raum zu erklären, den die Musik in unserem Leben einnimmt. Nur die Dichtkunst kommt ihr in dem fast unvermittelten Eindrucke auf unsere Seele gleich. Wäre es erlaubt, Gesicht und Gehör in der Unmittelbarkeit ihrer Wirkung auf die Seele mit einander zu vergleichen, so glaube ich, daß dem letzteren der Vorrang gebührt. Ohr und Herz stehen sich näher als Auge und Herz. Das Bild wirkt zuerst bildlich, während ein Accord, eine Melodie, etwas unmittelbar Erfahrenes ist. Aber eben weil die Musik so unverkennbar an das geheimste Leben der Brust rührt, ist sie zunächst eine Kunst der Einsamkeit. Wer jemals in der Kirche, verborgen hinter einer Säule, dem herrlichen Strome einer Bach'schen Cantate gefolgt ist, der weiß, wie viel inniger sich's zuhört, wenn man allein ist. Es gibt ein wunderbares Gedicht von Scherenberg, in welchem das friedliche Waldleben mit seinem Einsamkeitszauber geschildert ist. Plötzlich geht es wie ein Aufruhr durch die ganze Natur: der Mensch naht! Und mit ihm bricht alle lauschige Poesie des Waldes zusammen. Der Mensch naht: wie oft, wenn das Jenseits der Tonwelt uns der Erde entrückt hat, rufen auch wir es entzaubert aus.

Die Musik hat aber auch ihre weltliche Seite, sie ist nicht ausschließlich die Kunst der Einsamen. Der Marsch und der Tanz wenden sich an eine Mehrheit, sie sind im eigentlichen Sinne des Wortes gesellige Musik. Auch den Choral darf man mit gewissem Recht dazu rechnen, weil er der musikalisch-religiöse Ausdruck der Gemeinde ist. Ich sage, mit

gewissem Recht; denn die Gemeinschaft ist bei ihm nicht, wie bei Marsch und Tanz, geboten. Man marschirt oder tanzt nicht allein, wenn man nicht verrückt ist, aber man kann ein Gebet auch allein singen, und ein Choral ist nur ein gesungenes Gebet. Man muß in der Musik überhaupt unterscheiden zwischen solcher, welche für die Oeffentlichkeit, und solcher, welche nicht für sie berechnet ist. Oper, Oratorium und Orchestermusik gehören selbstverständlich vor das große Publicum, Kammermusik nur zum Theil. Das Quartett und das Trio sind ursprünglich Hausmusik. Sie wurden zunächst für die Privataufführungen in den Häusern österreichischer Magnaten geschrieben. Mit der Zeit wanderten sie in die öffentlichen Concertsäle, aber diese demokratische Freizügigkeit ist ihnen nicht immer günstig gewesen. Kammermusik bedarf des kleinen Raumes und der erlesenen Kennerschaft. Daß man Beethoven'sche Sonaten in großen Sälen vor einem Publicum spielt, das nach Hunderten, in London nach Tausenden zählt, ist ebenfalls eine Neuerung. Gewohnheiten aber üben eine verwirrende Macht aus. Wir haben uns darin ergeben müssen, Beethoven'sche Sonaten und Quartette vor großen Auditorien zu hören, aber ich finde, daß man nicht wohl daran thut, gewiß nicht wohl, keinerlei Auswahl unter ihnen zu treffen. Alle Sonaten und Quartette Beethoven's, welche man mit dem etwas unbestimmten Ausdrucke die „letzten" bezeichnet, sind zu privaten Charakters, als daß man sie in großer Versammlung genießen kann. Wem an der Kenntniß dieser innerlichsten und tiefsinnigsten Werke gelegen ist, wird schon Mittel und Wege finden, zu ihnen zu gelangen. Einer unserer begabtesten Künstler, Hans

von Bülow, hat kürzlich die fünf letzten Beethoven'schen Sonaten in einem Concert hinter einander gespielt. Er hat dies zwar als einen „Versuch“ bezeichnet, mir scheint hier aber eine Verwechselung von Concert und Colleg vorzuliegen. Man kann in einem Conservatorium vielleicht seinen Schülern eine solche Arbeit zumuthen; ein Concertflügel ist aber kein Katheder. Derselbe Künstler spielte vor Jahren einen ganzen Abend Chopin, oder Mendelssohn, oder Schubert, und Andere, die nicht einmal das Patent der Erfindung besaßen, haben ihm nachgeahmt. Also wieder eine Litteraturstunde und kein Concert, denn Concert kommt von „concertare“, wetteifern, her. Ich möchte sogar glauben, daß diese Art pädagogischer Concerte nicht einmal den angestrebten Zweck erreicht, in dem erwählten Componisten gut zu orientiren. Ein ministerielles Fischessen ermüdet auch bei der witzigsten Zubereitung schließlich den Gaumen. „Wer Knöpfe annäht“, sagt ein englisches Sprichwort, „weiß nicht, wie gut eine Stecknadel thut.“ Ein einziges gut gewähltes Stück von einem Meister macht besser mit ihm vertraut, als eine lange, zufällig zusammengesetzte Reihe seiner Werke. Eine Unsitte ist auch das Spielen von Bach'schen Clavierfugen in einem Concert. Das „wohltemperirte Clavier“ gehört in ein wohltemperirtes Zimmer, nicht in einen bis zur Bruthitze erwärmten Saal. Contrapunktische Meisterwerke solcher Art kann man, wie jene zierlichen Teppichbeete, welche die Gärtner componiren, nur in der Nähe genießen, weil man dort die Stimmführung, hier die Blatttapisserie erkennen will. In die Weite gerückt und als Aussichtspunkte behandelt, sind sie sinnlos.

Ich habe hier vom Concert, als dem öffentlichen Ver-

treter der Musik gesprochen, und komme nun zum Hause, dem eigentlichen Mutterboden dieser Kunst. Hier, wo es heimlich und traut, wo kein Glanz und keine äußere Rücksicht das innerste Genießen stört, entfaltet sich die wahre Kunstempfindung. Was die Kunst dem Menschenherzen sein kann, wird sie hier. Nur hier empfindet sich voll und ganz der reine Drang der Sehnsucht und der satte Pulsschlag des Glückes. Nur hier umfängt uns voll und ganz die Traumwelt des Liedes und jene Dichtkunst des Zwielichts, welche Schumann, Chopin und Kirchner in die Tasten des Claviers versenkt haben. Denn selbst Lenz und Liebe, der Mond und die Nachtigall sind armselige Dinge, wenn der Dichter ihnen nicht das Wort redet und der Tonkünstler sie nicht harmonisirt. Die Wandervögel, welche Schumann und Eichendorff „über'm Garten durch die Lüfte ziehen" lassen, sind in keiner Naturgeschichte der Zugvögel zu finden.

Jedes Haus hat seinen Kreis vertrauter Freunde, und ist es ein künstlerisch geartetes, seinen Kreis kunstliebender Freunde. Aber schon hier tritt die Frage auf, sind sie gerade musikalisch? Ich verstehe unter „musikalisch sein" weniger, Musik in irgend einer Form treiben, als Sehnsucht nach ihr und Verständniß für sie haben. Es gibt sehr viel musikalische Menschen, welche zufällig nicht, und sehr viel unmusikalische, welche zufällig viel musiciren. Man kann durch eine schöne Stimme zum Singen, durch eine geschickte Hand zum Spielen verleitet werden, ohne doch jemals recht gesungen oder gespielt zu haben. Man kann das oft genug, und nicht nur unter den Dilettanten, erfahren. Ich habe andererseits Personen gekannt, die ohne jemals selbst musi-

cirt zu haben, ein erstaunliches musikalisches Urtheil besaßen, um das sie mancher Mann von Fach hätte beneiden können. Die Beschäftigung mit der Musik ist also nicht das allein Maßgebende. Die Seele muß einen Resonanzboden haben. Wie es aber unter den Lebenden Farbenblinde gibt, so gibt es unter den Hörenden auch Musiktaube, und man darf ihre Zahl nicht so gering anschlagen. Gerade unter bedeutenden Menschen findet man sie oft. Es ist bekannt, wie unmusikalisch Alexander von Humboldt, Lessing, Schopenhauer, die Mathematiker Jacobi und Dirichlet waren, und ich vermuthe, daß Schiller auch nicht scharf unterschieden hat, ob seine Laura durch die Saiten „meisterte" oder stümperte. Bei Goethe — Herr von Bock in seiner vortrefflichen Abhandlung über diese Materie hat mich vom Gegentheile nicht überzeugen können — war das Interesse an der Musik offenbar nur der universelle Trieb am Ergünden aller Dinge und eine Folge des persönlichen Antheils, den er an einem klugen Manne, wie Zelter, nahm. Es scheint hiernach, als wäre der Musiksinn, wie einige Organe des thierischen Organismus, nicht absolut zur ästhetischen Erhaltung des Individuums nothwendig. Wie sich gescheite, aber unmusikalische Menschen bisweilen abmühen, das ganze Reich oder eine einzelne Provinz der musikalischen Kunst zu begreifen, davon ist mir ein ergötzlich humoristischer Fall in der Erinnerung. Der verstorbene Robert Tornow, der Gründer der berühmten Kleinkunst-Sammlung, jetzt im Besitz der Kronprinzessin des Deutschen Reiches, wollte von mir einmal das Wesen Wagner'scher Kunst charakterisirt hören. Ich hätte ihn gern an die „Bayreuther Blätter" gewiesen, aber diese Blume der

Journalistik existirte damals noch nicht. So mühte ich mich denn ab, ihm zu erklären, was Wagner bedeute, aber vergebens. Endlich rief er aus: „Ich hab's. Die Chemiker stellen aus Kaffee Kaffeïn, aus Thee Theïn dar. Wagner macht Musicin." Ein Witz, und doch mehr als ein bloßer Witz.

Der Charakter der Stille, die in einem Musikzimmer herrscht, ist die sichere Probe, ob sich freiwillige oder widerwillige Hörer in ihm befinden. Ein widerwilliger Zuhörer pflegt sich für den Zwang, unter dem er leidet, durch eine malerische Rhetorik seiner Gliedmaßen zu rächen. Sein Athem wird schwer und röchelnd; er sucht zwanzig unmögliche Sitzarten und hält die eben verlassene für die glücklichere; seine Augen röthen sich; die Uhr in der Westentasche wird zum nervösen Spielzeug. Vergebens sucht er seine Füße in eine menschenwürdige Ordnung zu bringen, Alles an ihm, in ihm befindet sich im Zustande der Auflehnung. Harmlos, nichts Böses ahnend, ist er in die Gesellschaft getreten; ein Calvarienberg sein Lohn! Wer hat solche Figuren nicht gesehen? Wer kann es verantworten, eine Person, die er bei sich empfängt, in solcher Weise zu martern? Wir haben doch allgemeine Höflichkeitsregeln, gegen die kein Gebildeter verstößt. Wir legen — ich las dies kürzlich in einem alten Complimentirbuch ganz ernsthaft als erste Verhaltungsregel bei Tisch — unsere „abgeknabberten Knochen," doch nicht auf den Teller des Nachbars, wir reden nicht Latein oder Mathematik mit jungen Mädchen, wir malen oder bossiren unserem Nächsten nicht vor, und würden es für die größte Unart halten, einem Gaste etwas anzubieten,

wovon wir wissen, daß er es nicht ißt; warum in aller Welt muthen wir ihm zu, unsere Musik zu hören, wenn er hierzu keine Lust zeigt? Wodurch ist Musik allein berechtigt, sich über alle Anstandsregeln hinwegzusetzen? Gleicht sie doch nicht der Blume, die jedem gefällt!

Ich komme hier zum Kern meiner Untersuchung. Man soll Lahme nicht zum Tanzen auffordern und Blinde nicht in seine Bildergallerie führen. Die Gesellschaft hat zur Voraussetzung die Friction ähnlicher und gleich berechtigter Elemente. Es gilt für die gröbste Unsitte, wenn zwei Personen in Gegenwart einer dritten eine Sprache, oder von einer Sache reden, die diese nicht versteht. Dieselbe Unsitte ist es, einer Gesellschaft eine Unterhandlung aufzudringen, an der nicht alle Elemente derselben theilnehmen können. Ein Gespräch braucht nicht immer allgemein zu sein; die Gesellschaft kann sich in kleine Fractionen auflösen und in ihnen verhandeln, was sie will. Bei dem ersten Ton jedoch verlangt die Höflichkeit allgemeines Schweigen. Nun denke man sich einen beredten Mann, der im besten Zuge ist, etwas Geistvolles zu sagen, und dem der vollwiegendste Satz von den Lippen wegpräludirt wird. Ist das nicht ein Vandalismus, wie er kaum in irgend einer anderen Form menschlicher Beziehungen vorkommt? Und das Mittel, diesen Inconvenienzen abzuhelfen, wäre so einfach. Man brauchte nur zum guten Ton und zur Sitte zu erheben, daß den Gästen Musik vorher angezeigt würde, wie man den Tanz ansagt, um diejenigen fern zu halten, welche nicht tanzen mögen oder nicht tanzen können. „Reichthum macht nicht glücklich," sagte jener Bankier, „aber er beruhigt." Nun denke ich, der ge-

sellige Tact, auch eine Art Reichthum, beglückt und beruhigt zugleich; er beruhigt, weil allen Elementen Gelegenheit zur behaglichen Entfaltung gegeben ist, er beglückt, weil die gehobene Stimmung, die Chorführerin der edlen Geselligkeit, sich ganz natürlich, ohne mühselige Beschwörungsformeln, einstellt.

Es ist eine unwiderlegliche Thatsache, daß viele der feineren Männer und Frauen, welche ein gutes Theil gesellschaftlichen Lebens genossen haben, sich frühzeitig aus ihm zurückziehen und nur noch der kleinen und intimen Geselligkeit zugänglich sind. Sie sind es müde, in dem wüsten Gedränge einer unklug zusammen gerufenen Versammlung nach einer Anregung zu suchen, verbindliche Phrasen an Leute zu verschwenden, die man auf der Promenade und im Coupé ängstlich vermeidet, über Personen statt über Sachen zu reden, ein improvisirtes Concert von detonirenden Sängern und unreinen Spielern zu hören, und zu einer Stunde, wo Leute, die etwas zu thun haben, gern im Bett liegen, weil sie von des Tages Arbeit ermüdet sind, ein Souper einzunehmen, das nur die Rüstigkeit eines unerfahrenen Magens zu solcher Zeit verdauen kann. Der Uebel größtes ist nicht die Schuld, sondern ein zur Unzeit geöffnetes Clavier. So lange wir nicht den Muth haben, diesem Musikfieber entgegenzutreten, und den anderen Muth, einen einfältigen Grafen nach seiner Einfalt, und nicht nach seinem Wappen zu behandeln, werden wir es in Deutschland zu keiner höheren Geselligkeit bringen. In keinem Lande der Welt durchdringen die Geburts- und Rangverhältnisse in solchem Grade die Geselligkeit, wie bei uns. Wir stehen in dieser Beziehung auf der untersten

Stufe der Cultur. Nicht nur der Franzose und der Italiener, auch der Russe beschämt uns. Haben wir denn nicht genug daran, daß uns diese Unterschiede auf Weg und Steg markirt werden, müssen wir sie noch in unsere Geselligkeit hineintragen, welche uns von all' den wunderlichen Grimassen befreien und die Persönlichkeit in ihr ewig menschliches Recht einsetzen soll? Erfahren wir nicht an den feineren Elementen der vornehmen Gesellschaft, wie leichten Herzens der Gothaische Hofkalender vergessen wird, wenn es sich darum handelt, die Menschen nach ihren Köpfen, statt nach Titeln, Bändern und Ahnen zu classificiren?

Ich komme zum letzten Satze meiner Betrachtungen. Es kann nicht verlangt werden, daß die Musik Jedermann eine heilige Sache sei. Für die wahren Künstler und Kunstfreunde ist sie eine Art Religion, in welcher alle Bekenntnisse sich vereinigen, ein höchster und letzter Empfindungsausdruck der vom Begriffenen und Endlichen ausruhenden, zur Unendlichkeit bewegten Seele. Das Wunder des Lenzes, der Friede des Kinderauges, das Frühroth und das Abendlicht der Liebe, der schöne Bogen, den menschliche Noth zu Trost und himmlischer Hoffnung spannt, das Alles ruht in der klingenden, flüchtigen Welt der Töne, aber nur für die Erwählten. Für den nicht Erwählten ist all' dies geheimnißvolle Klingen nur ein unverständlicher und unbegründeter Lärm. Er kann nur eine Musik genießen, deren Rhythmik kitzelnd, deren Melodik zigeunerisch wild oder fade, derrn Harmonik zwischen Tonica und Dominante mit der majestätischen Einförmigkeit von Paukenbässen einherschreitet. Es ist lächerlich, darüber zu wehklagen, oder in Hitze zu gerathen; künstlerische wie

constitutionelle Eigenart ist etwas Gegebenes, mit dem wir rechnen müssen. Will eine Gesellschaft die Musik als Lückenbüßerin gebrauchen, so wähle sie wenigstens nur solche, die diesem Berufe Ehre erweist. Sie singe Lieder von Kücken, Abt u. A., oder auch die „Mandolinata", in der wenigstens etwas infernalische Grazie steckt, sie spiele die nervenstillenden Salonstücke jener deutschen und französischen Meister, bei denen Titel und Widmung der gedankenvollste Theil sind; dazwischen verirre sich etwa ein possenhaftes Männerquartett oder eine Declamation in bayerischer Mundart, und ein genußreicher Abend, zu dem Offenbach erhaben lächeln würde, ist fertig. Dies sind keine Traumgesichte, es sind Erfahrungen, die mit einer gefährdeten Nacht und einem beschämten Morgen bezahlt wurden; Erfahrungen, deren geschmackloses Profil noch auf den nächsten Tag seinen Schatten warf. Ich erinnere mich eines geselligen Abends, wo vier wohlgenährte Männerstimmen mit Kreutzer's „Das ist der Tag des Herrn", oder irgend einem anderen, meist sehr gerührten Stücke, jedes mit unseliger Mühe zu einiger Temperatur gebrachte Gespräch jählings unterbrachen. Wir hielten die ersten Störungen für vorübergehend und zufällig und knüpften das zerissene Gespräch immer wieder hoffnungsvoll an. Damals wußte ich noch nicht, daß ein wohl verschworenes, in eine Tafelrunde heimlich eingereihtes Männerquartett unter allen musikalischen Institutionen die dauerhafteste ist.

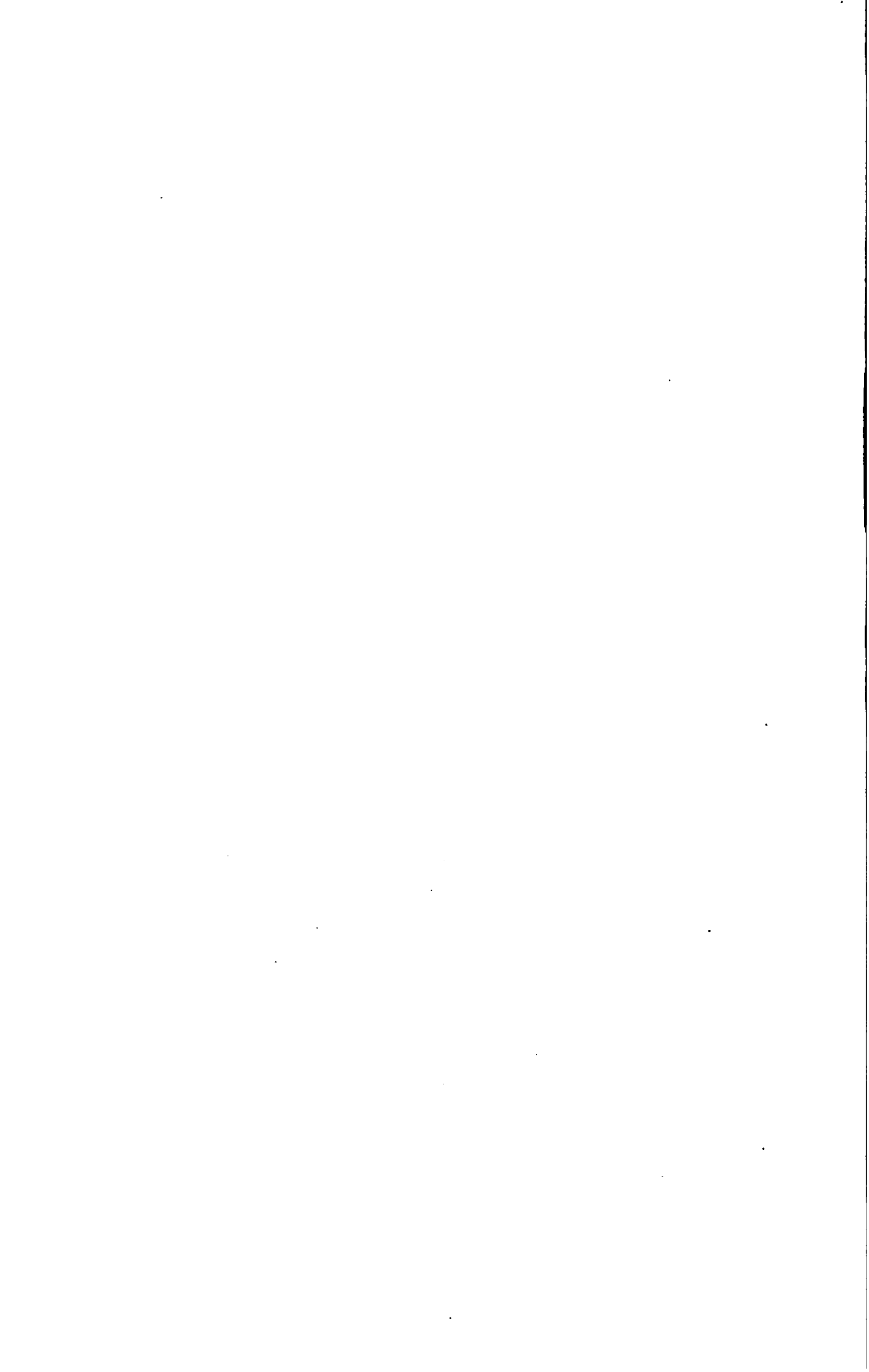
Wenn ich mich auf den Gesichtsausdruck einiger meiner Leser verstehe, so wird man mich fragen, warum eine feinere Geselligkeit nicht eine ihr zusagende Musik treiben soll? Ich

wüßte nicht, warum ihr dies verwehrt sein sollte, wenn die Majorität sie begehrt, obwohl ich immer der Advocat der Minorität sein würde. Minorität hat etwas so Wehmüthiges, Hintergangenes, sie ist in vielen Fällen so viel interessanter als ihre behäbige Schwester. Aber es gibt eine musikalische Litteratur, ebenso entfernt von der niedrigsten wie von der höchsten Gattung, welche anmuthig ohne Trivialität und ernst ohne Tiefsinnigkeit ist. Diese Litteratur ist die Musik für die gebildete Welt, mit Ausschluß der ganz unmusikalischen, für welche es überhaupt keine Litteratur gibt. Wir besitzen herrliche Lieder und Instrumentalstücke, welche, ohne im geringsten auf den Namen eines Kunstwerkes verzichten zu dürfen, ein schönes Theil gesunder Weltlichkeit in sich tragen. Ich rechne hierzu einen Theil der Musik von Mendelssohn, Chopin, Rubinstein, Liszt, Raff, Reinecke, Gounod, Saint Saens, Jensen; ich rechne hierzu vor allen Dingen Franz Schubert, der mit Ausnahme Mozart's und Haydn's wohl der populärste aller Musiker ist. Ich rechne aber nicht hierzu Bach, Beethoven, Schumann, Franz, Brahms, Kirchner, Kiel, und viele unserer begabten jüngeren Componisten, welche die Wege dieser mehr für sich, als für die Welt musicirenden Meister wandeln. Ich verstehe darunter, daß es eine Art Musik gibt, welche den Menschen in sich versenkt und daher für den Augenblick unsocial stimmt, während eine andere ihn aus der Einsamkeit erlöst, ihn frei und zur Verbindung mit seines Gleichen geneigt macht. In den Pausen einer Haydn'schen oder Mozart'schen Sinfonie tritt das Wort leicht auf die Lippe; man ist glücklich erregt, und das Glück macht immer mittheilsam. Nach einem Beethoven'schen Satz

ist man stumm, weil er uns durch seine wunderbare Verklärungskraft der Welt entfremdet. Wir erfahren an Landschaftsbildern das Gleiche. Ein lachendes Thal voll wonniger Luft und Blumen macht uns heiter und gesprächig; im Hochgebirge, wo das Pathos der Einsamkeit, die überwältigende Größe und Stille der Natur uns umgibt, gehen wir stumm neben einander her. Ungesellig ist alles Tiefe, Schmerzliche, Brütende; leichte Schwermuth ist es nicht, weil sie eigentlich nur eine verhaltene Hoffnung ist. Die Musik, wie alles Göttliche, hat immer einen Anflug von Schwermuth, von beseligender Trauer. Auch die griechische Sculptur hat ihn. Die griechischen Götter bleiben darum doch ein geselliges Geschlecht, was die Beethoven'schen nicht sind.

Ich weiß nicht, in wieweit diese Betrachtungen den Stoff, welchen ich vor mir hatte, klar legen. Daß sie ihn nicht erschöpfen, weiß ich wohl. Mir lag es mehr daran, denkende Leser auf eine kranke Stelle unseres geselligen Verkehrs aufmerksam zu machen, die nachgerade zu einer unleidlichen Plage geworden ist, als ein Arcanum zu geben, das immer nur für einzelne Schichten der Gesellschaft heilbringend sein würde. Wenn einige meiner Leser diese Gedanken nur für fromme Wünsche erklären sollten, so will ich ihnen auch darin Recht geben, denn schon ein altes Sprichwort sagt: „wenn Wünsche Rosse wären, wie würden die Bettler reiten.“

Wagneriana.



„Der Messias von Bayreuth.“ Feuilletonistische Briefe an einen Freund in der Provinz. Von Theodor Goering.

(December 1880.)

Es sind nicht immer die alten Leute, welche zu urtheilen und zu schreiben verstehen. Der Verfasser des vorliegenden kleinen Buches ist offenbar noch ein junger Mann, jedenfalls noch ein junger Schriftsteller. Daß der „Messias von Bayreuth“ sein erstes Buch ist, erkennt man nicht nur an der aufwallenden Wärme, mit der er seine Ueberzeugungen ausspricht, sondern mehr noch an einer Menge kleiner Fehler und Indiscretionen, die ein ergrauter Schriftsteller zu vermeiden weiß und die einem werdenden so gut stehen. Dahin rechne ich das Bekenntniß, daß er sich noch immer nicht mit dem Schluß des Andante der A-dur-Sinfonie ausgesöhnt hat und daß er an dem Oulibicheff'schen Buch über Beethoven einigen Geschmack findet. Ein Anderer würde so etwas verschweigen; Goering verschweigt nichts. Die Sprache ist für ihn da, um seine Gedanken nicht zu verbergen. Man schließe aus jenen Bekenntnissen und aus einer ein wenig athletisch betonten Vorliebe für Mozart — wenn er von ihm spricht, ist es immer, als fordere er die ganze nachmozartische Zeit vor die Klinge — nicht, daß er ein Reactionär sei. Er ist eben noch Alles; Leben und Arbeit müssen ihn erst gestalten.

Aber eben deshalb ist er für manchen Denkprozeß lehrreich. Man lebt seine Jugend mit ihm noch einmal durch, und da er einen lebhaften und gesunden Geist besitzt, so tritt man nicht ohne Vortheil in die Diskussion von Fragen, die man für erledigt gehalten und die es doch nicht sind, weil jede frisch umgeworfene Erde gleich wieder zu neuer Bestellung auffordert. Es wird Viele geben, die sich darüber ärgern werden, wenn der Verfasser mitunter zubeißt wie ein junger Löwe, wo ein Anderer die Pritsche geschwungen hätte; wenn er dunkelroth wird, wo ein anderer nur ironisch geworden wäre. Mir scheint, ein junger Mann muß bei Zeiten für Rinde sorgen, und es ist besser, wenn sie zu rauh, als wenn sie zu bastartig ist.

Das Buch ist natürlich sehr ungleich geschrieben. Einzelne Capitel wie „Das Kunstwerk der Zukunft und die Sonderkünste" sind so vortrefflich, daß ich nicht wüßte, wer das besser machen könnte. Am meisten gelungen sind diejenigen Partien des Buches, welche Wagner als Welterscheinung ins Auge fassen. Während es nun in der Wagnerfrage, sobald es sich um Einzelheiten handelt, kaum zwei Menschen giebt, welche mitsammen gehen, läßt sich in den Hauptpunkten eine bestimmte Strömung erkennen, zu der die urtheilsfähigen und unparteiischen Männer halten. Ich sage „Männer", denn unter den Frauen giebt es eigentlich nur leidenschaftliche Anhängerinnen und Gegnerinnen. Es scheint, als übe der Wagnerismus, als ein spezifisch männliches Problem, eine Art von sexuellem Effect auf die Weiber aus. Dieses Allumfassen, diese Einheit von Dichter, Musiker, Philosoph und kritischem Schriftsteller, muß etwas so Bestrickendes

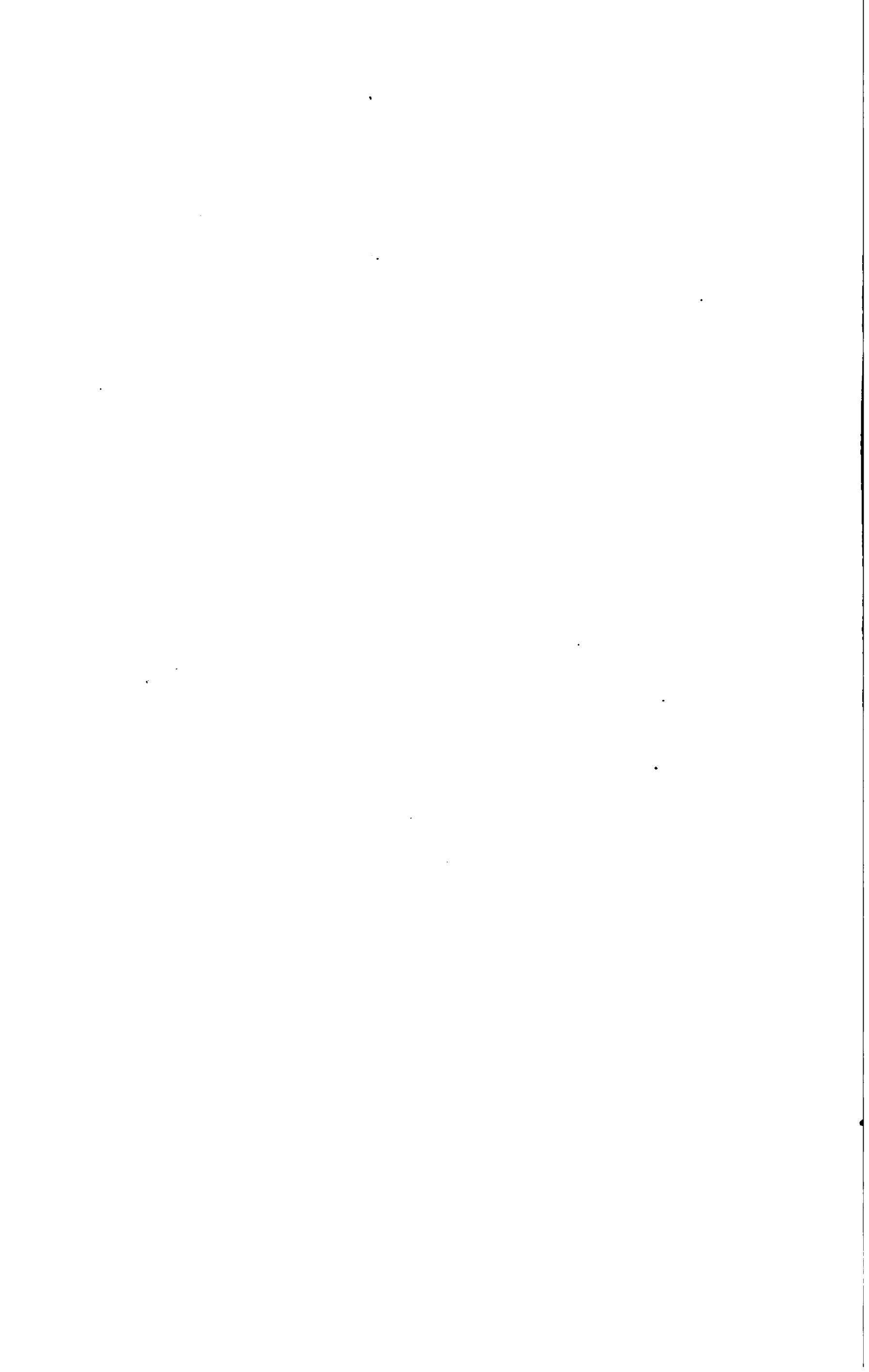
haben, daß weibliche Nerven davon hipnotisirt werden. Goering hat diese vermeintliche Einheit gelichtet und dem Kaiser gegeben, was des Kaisers ist. Mit Recht hat er dem Dichter neben den genialen Musiker eine untergeordnete Stellung eingeräumt, den Philosophen nach Abzug der Schopenhauer'schen Essenz so ziemlich in sein Nichts aufgelöst, dem Kritiker soweit Rechnung getragen, als er es nach seinen ersten bahnbrechendsten Schriften verdiente.

Der Verfasser nennt sich bescheiden: Dilettant. Ist er es mehr als die meisten Schriftsteller, die heute über Musik schreiben? Ich finde, er ist es weniger. Wie viel Fachleute zählt beispielsweise die Wagnerpartei? Lassen wir diese Liegimitätsfrage auf sich beruhen. Der Versuch, Wagners erstaunliche und Ehrfurcht gebietende musikalische Entwickelung vom „Rienzi" bis zu den „Nibelungen" zu schildern, ist Goering recht gut gelungen. Man wird sagen, das kann Jeder. Ja wohl, nachbeten kann's Jeder, aber nicht mit so gesundem, frischem Geist darstellen. Im „Lohengrin" und der „Walküre" (natürlich dem ersten Akt) erkennt er die Höhenpunkte des Wagner'schen Musikdramas, womit man sich einverstanden erklären kann. Dagegen theile ich nicht sein Endurtheil über die „Meistersinger" und „Tristan und Isolde." Daß beide Opern als Kunstwerke, in des Wortes absoluter Bedeutung, hinter „Lohengrin" zurückstehen, gebe ich zu; aber Goering betont zu wenig die erstaunliche musikalische Potenz in beiden Partituren. Nach dieser Seite sind sie die bedeutendsten Emanationen Wagner's als Tonkünstler, und die Fülle der concreten Musik in ihnen überragt Alles, was er vor und nach ihnen geschrieben.

Vortrefflich ist, was Goering über so manches Undramatische in den Werken des großen Dramatikers sagt. „Meistersinger“ und „Tristan“ bieten eine Reihe der merkwürdigsten Belege dafür. In der gesammten musikalischen Litteratur kenne ich nichts Dramatischeres als die ersten Akte von „Lohengrin“, „Walküre“ und „Tristan“. Welche Längen und Stagnationen aber im Verlauf der beiden letzten Opern namentlich! Gäbe es eine chronische Apoplexie — aber ich schreibe den Satz lieber nicht aus: es giebt einen Götterneid, der nichts Vollkommenes will.

Die letzten Wagner'schen Expectorationen in den „Bayreuther Blättern“, der unglaubliche Angriff gegen Joh. Brahms, diese in der Geschichte der künstlerischen Convenienz so unerhörte That, der unwissenschaftliche und altjungferliche Protest gegen die Vivisection, werden gebührend gewürdigt. Von „Religion und Kunst“, der letzten traurigen Offenbarung des Bayreuther Meisters, hat Goering glücklicherweise nichts gewußt. Dieser Leistung gegenüber erstirbt auf meinen Lippen der Spott, und nur noch das Gefühl tiefster Wehmuth ergreift mich, wenn ich sehe, wie ein einst bedeutender Mann vor den Augen der Welt sich in seine Atome auflöst.

Ueber Vielschreiberei.



(October 1881.)

Es giebt altmodische Leute, welche eine zufriedene Ehe führen, und das Glück, das Kinder gewähren, nicht nach ihrer Kopfzahl bemessen. Sie denken von einem Ries Schreibpapier hoch, und noch höher von der Ruhe ihrer Mitmenschen. Sie halten es nicht für Recht, die Welt fortwährend mit ihren Geistesproducten zu behelligen, weil sie meinen, die Welt wäre mit anderen und wichtigeren Interessen vollauf beschäftigt. Es giebt solcher altmodischen Leute einige, aber nicht viele. Sie sind wie alte Drucke, die man nicht gern mehr liest; sie erinnern an Gewohnheiten und Grundsätze einer Zeit, mit der man nichts mehr zu thun haben will.

Die Klause, in welcher der Künstler früher seine Werke schuf, ist zum eleganten, aller Welt zugänglichen Atelier geworden. Je zugänglicher, je berühmter der Mann. Der Maler läßt sich auf seine Leinwand, der Schriftsteller auf sein Manuscript, der Musiker auf seine Partitur gucken. Man consultirt geistreiche und manchmal auch nicht geistreiche Besucher, nimmt von ihnen Rath und gute Lehren an: selbst die Conception fällt halb in den Rahmen der Gesellschaft. Es stimmt dies zu unserer ganzen Art zu leben. Von Muße ist kaum noch die Rede, weder in unseren Kunstwerken, noch

in unseren persönlichen Beziehungen, noch sonstwo. Man treibt Alles publice und schüttelt das Obst, ehe es reif ist; vom Horazischen „nonum prematur in annum“ nirgends mehr eine Spur. Der Besen steht trauernd in der Ecke: es wird nicht mehr ausgekehrt.

Liest man ein Buch wie G. Freitag's: „Aus einer kleinen Stadt“, so ist man betroffen über solches Maaß schöner, uns Anderen verloren gegangener Beschaulichkeit. Aehnlich bei Gottfried Keller. Keine Figur bei ihm, welche irisirte; alles fertig, geschlossen, reif. Diese Männer haben noch gesunde Nerven und eine gesunde Achtung vor dem, was die Kunst sein soll. Sie arbeiten, bis sie mit einer Sache fertig sind und behalten ihre Skizzenbücher für sich. Sie arbeiten mit jener Vorsicht, welche weiß, daß auch die glücklichste Stunde leere Minuten hat. Um Aufsehen zu erregen, sind sie zu schlicht, um erregen zu wollen, zu fein. Sie begnügen sich mit einem, im Verhältniß zu ihren Leistungen, kleinen Publikum, dieses aber hängt ihnen an wie die Blume dem Frühling.

Auch in unserer Kunst haben wir solche Männer: ich nenne nur Kiel und Brahms. Man braucht nicht Alles zu bewundern, was sie schaffen; wie sie schaffen, das ist der Bewunderung werth. Es ist ehrliche und kluge Kunstarbeit, nicht jenes zerfahrene Rhapsodenthum, welches, von einer dichterischen Idee getrieben, blind in die Saiten greift, um eine Musik zu schaffen, welche poetisch aber unmusikalisch, oder eine Poesie, welche musikalisch aber unpoetisch ist. Gefährlicher als diese, trotz alles Harms im Grunde harmlosen Wahngestalten ist eine Gruppe von Leuten, welche sich im

Kampf ums Dasein sozusagen festgeschrieben haben, aus einer Sinfonie in die andere fallen, immer in dem arithmetischen Glauben, daß Nr. 8 nothwendig und folgerecht eins höher sein müßte als Nr. 7, daß das Leben kurz, die Musik aber lang sei. Ach Gott ja, die Musik ist lang, sehr lang, und das Leben wirklich zu kurz, um alle diese Partituren bei Bayreuthisch geschlossener Thür auszuhören. Wenn die Herren doch bedenken wollten, daß es nach ihnen auch noch eine Kunst gäbe, und daß es nicht nöthig wäre, dem kommenden Geschlecht alles Notenpapier wegzuschreiben.

Jeder Landmann weiß, daß nur eine vernünftig geregelte Fruchtfolge den Boden leistungsfähig erhält, daß von Zeit zu Zeit ein Acker brach liegen, d. h. ausruhen muß. Auch der menschliche Geist verlangt Fruchtwechsel und Brache. Wo sie fehlen, entartet die Frucht, entkräftet den Boden. Ein Künstler, am wenigsten in unserer Zeit, die alle Naivetät verloren hat und mehr vor dem Spiegel als im Kämmerlein arbeitet, kann nicht beständig produciren. Er muß den Augenblick ergreifen, er bedarf der Stimmung, dieser Mutter alles Gedeihlichen, und diese erscheint nicht jeden Monat dreißig oder einunddreißig Mal, an den Fingerknöcheln abgezählt. Wer das von sich behauptet, der lügt, oder er nimmt Routine für Stimmung. Die Natur hat ihre kleinen Schubfächer, in die sie sich nicht greifen läßt; nicht Gewalt, nur der Zauberschlüssel der rechten Stunde öffnet sie. Wir haben unter uns hochangesehene Männer, die, von solchem Schreibekrampf ergriffen, ruhelos, ahasverisch ihre Phantasie am Wanderstabe einhertreiben, vergeblich an alle Pforten um Einlaß klopfen, ohne im Grunde irgendwo

dauernd Fuß zu fassen. Sie haben einen unverwüstlichen, messianischen Glauben an ihre künstlerische Bestimmung, sind ohne rechte Jugend gewesen, als wären sie an ihrem zwanzigsten Geburtstag geboren, und erreichen nie das Alter der Resignation. Selbst am Grabe noch pflanzen sie die Hoffnung auf: was die Mitwelt nicht verstand und zu schätzen wußte, die Nachwelt wird es thun. Ich habe Künstler gekannt, die von Neujahr bis Sylvester in angespannter Thätigkeit waren. Concipirten sie nicht, so instrumentirten sie; instrumentirten sie nicht, so copirten sie; copirten sie nicht, so rastrirten sie ihr Notenpapier. Es fehlte nur noch, daß sie dieses Papier selbst angefertigt hätten. Solche Thätigkeit hat, moralisch betrachtet, etwas Verehrungswürdiges. Mir fällt hierbei nur ein sehr alter Schöpfer ein, der am siebenten Tage feierte. Zuweilen schläft bekanntlich auch Homer, und daß Beethoven seine Ruhetage gehalten hat, kann man nachweisen. Es giebt wenig Künstler, in deren Werken so viel gut Ausgeschlafenes und frisch Erwachtes steckt, wie in den seinen.

Mir sitzt zu diesem oder jenem Bilde kein bestimmter Kopf. Ich nehme die Züge her, wo ich sie finde, alle aber sind sie nach dem Leben. Absichtlich nenne ich keine Namen. Wer in der Musik der Gegenwart zu Hause ist, wird wissen, auf wen sich diese Bemerkungen beziehen können. Auf keinen werden sie ganz passen, denn ich habe die Gruppe, nicht den Einzelnen im Sinn. Von Wagner ist hier in keinem Sinne die Rede. Er steht ganz außer der Reihe. Seine Methode mag richtig oder falsch sein, immer haben wir es mit dem voll entwickelten Manne zu thun, der an jedes Werk seine

ganze Kraft setzt. Er schreibt viel, aber er ist kein Vielschreiber, denn Vielschreiber ist nur der, welcher zu viel schreibt, also mehr ausgiebt, als er hat. Wagner kann lang und dadurch langweilig werden (an sich ist er es nie), aber er ist niemals Schwätzer, wenn man darunter einen Mann versteht, der viel spricht und wenig sagt. Zuviel sagen thut er oft, weil er unter allen bedeutenden Musikern vielleicht der mit dem geringst entwickelten Sinn für Oekonomie ist.

Unter den vielen Räthseln des Lebens ist mir als eins der größten immer erschienen, daß Jemand ein halbes Jahrhundert oder länger Umgang mit sich pflegen kann, ohne die geringste Vorstellung von sich zu bekommen. Man sollte meinen, in einem so langen Zeitraum hätte Jeder einmal Gelegenheit, in einen ehrlichen Spiegel zu sehen und seine Muskulatur zu prüfen. Es giebt so wenig allseitig begabte Menschen, die meisten sind es nur auf einem oder ein paar Punkten, und auch hier nur mit beschränkter Fruchtbarkeit. Man betrachte, um hier ausnahmsweise einen Namen zu nennen, Theodor Kirchner. Kirchner hatte durch seine ersten Publikationen die höchste Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Was er brachte, war Kleinkunst. Der ausgeprägteste Schumanismus gab ihr etwas Bedingtes und Hergeleitetes. Das Athemholen war noch kürzer, der Rhythmus noch größer, die Harmonie noch wählerischer, die Form noch zerbrechlicher als bei seinem Vorbilde. Aber welche Feinheit in diesen Miniaturen, welche Traumkraft der Erfindung, welche mädchenhaft süße Beweglichkeit in ihnen! Nachdem Kirchner etwa zwei Dutzend solcher Hefte veröffentlicht hatte, schwieg er. So nachdrücklich schwieg er, daß man meinte, er hätte, wie das

eben nur geistreichen Menschen passirt, mit seinem Talent gegrollt und in einem Anfall von Unzufriedenheit dasselbe verrufen. Da brach er dieses Schweigen plötzlich; keine Novaliste seit Jahren, in der sein Name nicht figurirte. Das liebevoll Versenkte, der Hauch und die Verschämtheit der ersten Periode haben zu unser Aller Erstaunen einem schnellfingrigen Musiciren Platz gemacht, das uns an dieser Feder erschreckt und verwirrt. Wenn ich die herrlichen „Nachtbilder“ op. 25, die wahrscheinlich noch schöne Vermächtnisse der ersten Periode sind, ausnehme, so sind es nur vereinzelte Nummern, die den früheren Kirchner erkennen lassen, und ich bezweifle, daß es unter seinen alten Freunden viele giebt, welche nicht mit einer Art von Wehmuth in diese sich hastig niederlebende Gegenwart blicken. Blumen soll man nicht zu Feldern ausdehnen, schon wegen der Blumenrache.

Andere Künstler fingen ihre Laufbahn mit weniger erwiesenem Beruf für das zunächst Ergriffene an, sie tappten auf vielen Gebieten herum, und, da sie ihren kleinsten Kreis nicht finden konnten, wählten sie den größten, den orbis pictus. Man meinte, wenn man vom Genie die Sicherheit copirte, so könnte der Instinkt nicht ausbleiben. Man rächte sich für die mißrathene Cantate an der mißrathenen Oper; ein catalogartiges Componiren, das sich über alle Gattungen erstreckte, von beängstigender Rührigkeit, aber unerfreulich und unbedeutend, griff um sich. Man componirte bei zunehmendem und bei abnehmendem Licht, für Haus und Kirche, Concert und Theater. Zu Mauern aufgeschichtet lagen die Partituren da. Man fragte sich nicht, in welchem Zahlenverhältniß diejenigen unter ihnen, welche sich eine Zeit lang

behaupteten, zu den verschollenen, oft gleich nach ihrer Geburt verschollenen ständen, ebenso wenig, wie sich dieses Mißverhältniß noch beunruhigend erweitern würde, wenn die Schöpfer jener Werke einmal nicht mehr wären.

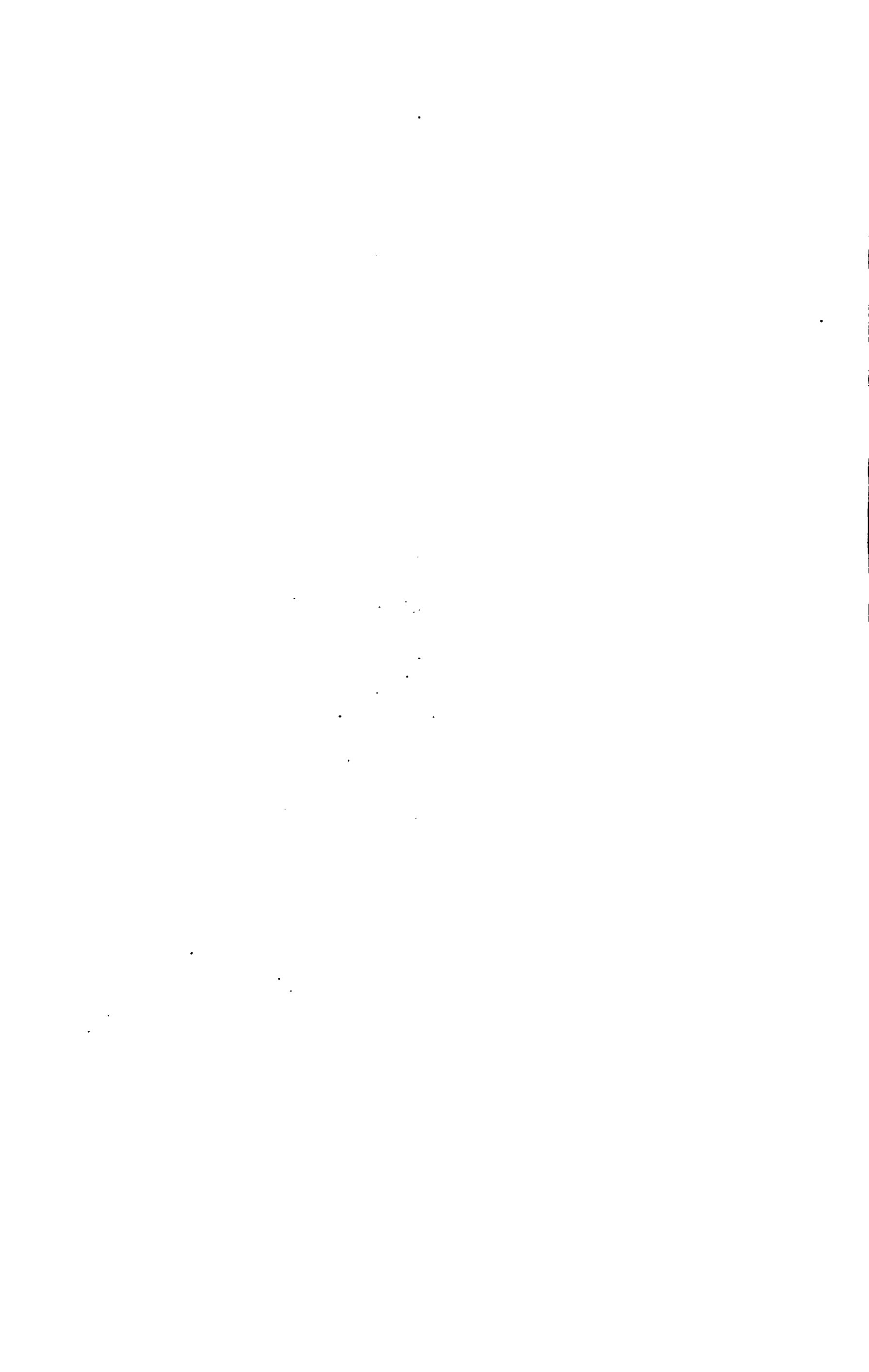
Ich glaube, daß der bekannte Goethe'sche Vers von der Stimmung viel Unheil angerichtet hat. Goethe hatte für sich ganz recht, aber er hatte es nicht für so viel andere. Wer nicht Goethe ist, der soll die Stimmung abwarten, nicht sie commandiren. In dem Antlitz der Kunst ist die Stimmung der Blick, welcher dem Ganzen erst Leben und Ansehen verleiht. Alle Schönheit der Linien wird ohne seinen Glanz stumm. Wie mich ein Mensch ansieht, so gestaltet er sich mir. Es giebt Künste, in denen der Mangel an Stimmung einigermaßen durch die Kraft der sinnlichen Wahrheit und ihres Affects vertuscht, ich möchte sagen, überschrien werden kann. In der Musik ist dies deshalb nicht möglich, weil sie in ihrem letzten Wesen auf diesem dunklen Untergrund ruht, weil ihre Sprache nicht von dieser Welt ist, und diese Sprache ihren Brustton verliert, sowie die Seele nicht ganz mit ihr gesättigt ist. Das ist eine der ungeheuren Seiten an Wagner, daß er fast nie ohne Stimmung schreibt und daher auch fast immer Stimmung erzeugt. Wo die Anderen einer Parlamentssitzung bedürfen, um ihre Leidenschaft zur Abstimmung zu bringen, schreitet er sans phrase zur Sache. Stimmung allein, wie es im Sacrament vom Wasser heißt, thuts freilich nicht, sie gehört nur zur Taufe. Das Dionysische, um diese glückliche Bezeichnung Nietzsche's zu gebrauchen, muß sich in's Apollinische wandeln, d. h. Gestalt, und mit ihr Beschränkung annehmen.

Unter der musikalischen Vielschreiberei der Gegenwart kann man zwei Arten unterscheiden. Die eine ist nie um Stimmung verlegen, sie hat deren oft zu viel. Dieses Uebermaß drückt auf die bildende Kraft. Die Umrisse verschwimmen und der Stil wird wolkig. Alle Partituren aus dieser Gruppe haben einen unreinen Teint. Es wird zuviel vom Herzen nach dem Kopf heraufgearbeitet, und zu wenig von diesem herunter nach jenem. Das giebt falsche Blutcirculation und Karlsbader Typus. Die andere Art arbeitet wesentlich mit dem Kopf, der meist gescheidt ist. Dies ist die Klasse der Routiniers, die sich einbildet, alles machen zu können und ein unbehagliches Talent für's Copiren besitzt, von der Empfindung wie von einem Jugendtraum spricht, und einen guten Canon oder verzwickten Contrapunkt für den wahren Herzschlag des Musikers hält. Diese Männer schreiben gern in großen Verhältnissen, sie verstehen mit Massen umzugehen, haben etwas ungemein Prächtiges, als steckte der Genius der Parade in ihnen. Da sie zu herrschen verstehen, fürchtet man sie. Sie sind die unerfreulichsten unter allen Künstlern, weil sie kaum auf ihrer eigenen Hochzeit recht warm werden, sich niemals einen Rausch antrinken und immer voll von Plänen für die nächsten zehn Jahre sind. Ein wahrer Künstler setzt Alles an das, was er unter den Händen hat, aber er ist mißtrauisch, nicht selbstbewußt, weil er weiß, wie unendlich viel zur Erschaffung eines Kunstwerkes gehört.

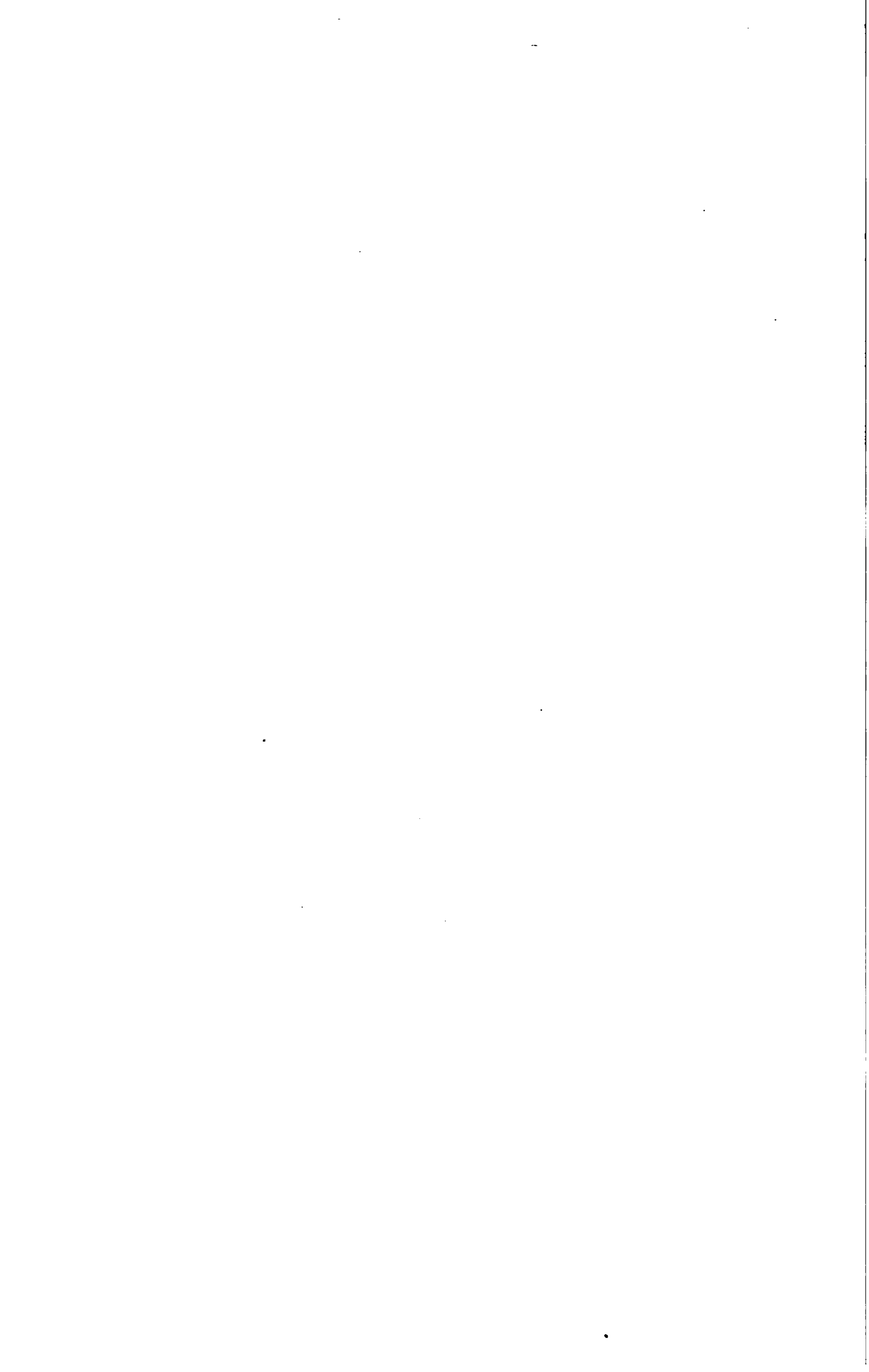
Die Hyperproduction ist übrigens durchaus keine Krankheit, die unter den Musikern allein grassirt. Wir brauchen nur an einige unserer beliebtesten Romanschriftsteller zu

denken, um zu beobachten, wie sich hübsche Talente aus Mangel an Kritik und Oekonomie zu bloßen Unterhaltern herunterschreiben. Bei den Malern ganz ähnlich. Es giebt bald nicht mehr so viel Natur, als verlandschaftet wird. Und dann dieses Haften an der Scholle eines ersten Erfolges! Weil Jemand einmal einen rothen Flanellrock mit ungeheurem Glück gemalt hat, kommt er aus dem Flanell, und zwar aus dem rothen, nicht mehr heraus.

Ich weiß, was sich gegen diese Bemerkungen einwenden läßt. Man wird sagen, daß der Erwerb beim Künstler auch eine Rolle spielt, und daß derjenige, welcher drei chinesische Romane mit Glück geschrieben hat, ein Narr wäre, wenn er nicht auch den vierten schriebe. Ein Narr nun wohl nicht, ein schlechter Kaufmann vielleicht. Man wird ferner sagen, daß ich alle Vielschreiber gegen mich haben werde. Sehr natürlich, da ich sie nicht für mich haben will. Sie werden hundert Gründe finden, gerade so viel und nicht weniger zu schreiben, als bisher. Sie werden sogar noch mehr schreiben, um zu zeigen, wie sehr sie im Recht sind. Weshalb aber, wird man fragen, habe ich bei solcher Klarheit über meinen Erfolg, hierüber und nicht über etwas Anderes gesprochen? Weil, wenn man sehr lange im Regen gegangen ist, ein Augenblick der Ungeduld kommt, in dem man das Wasser von sich abschüttelt. Der Regen hört darum nicht auf, und es ist nur eine relative Trockenheit, die man dadurch gewinnt, aber die kleine Nothwehr thut wohl.



Die Familie Mendelssohn.



Die Familie Mendelssohn. 1729—1847. Von S. Hensel. Nach Briefen und Tagebüchern.

(December 1878.)

Es liegt ein Buch vor mir, eigenartig und eine Fülle des Lebens bergend, wie wenig andere. Anfangs erschreckte mich sein Umfang. Wer hat, sagte ich mir, in einer Zeit, wo der Sturmwind an tausendjährigen Stämmen rüttelt, die Muße, eine dreibändige Geschlechtschronik zu lesen, in alten Briefschaften zu blättern, während jeder Tag ein unheimliches Pamphlet auf unseren Schreibtisch wirft? Aber schon die den Reigen der Gestalten eröffnende Figur Moses Mendelssohn's, des Urbilds unseres Nathan, dieses Mannes mit dem milden Blick, der gelassenen Kraft und stillen Schönheit in Wesen und Sprache, bannte mich in den Geisterkreis eines Geschlechts, welches so reich war an bedeutenden, wahrhaftigen und vorbildlichen Menschen. Moses Mendelssohn, der Schleiermacher des Judenthums im vorigen Jahrhundert, war der Stammvater des Geschlechts, dessen Geschichte hier bis zum Tode seines Enkels Felix erzählt wird, und zwar von einem Sohne Fanny Hensel's, also einem Urenkel des Philosophen. Auch hier wieder einer jener ehrwürdigen Kreisläufe des Lebens, wo das jüngste Glied sich achtunggebietend an das älteste anschließt.

Eine Geschichte Moses Mendelssohn's ist zugleich eine Geschichte des deutschen Judenthums im 18. Jahrhundert. Die Schamröthe tritt uns in's Gesicht, wenn wir lesen, unter welchen Drangsalen ein Mann von seinem Geist sich die Menschenrechte erkämpfen mußte. Ich glaube, ohne seine bezaubernde Schlichtheit, ohne seinen makellosen Wandel und ohne den allen reformatorischen Menschen angeborenen Glauben an seinen Stern, hätte Moses Mendelssohn sich und seinen Glaubensgenossen keine freie Gasse in unsere gesammte Cultur brechen können. Man erinnere sich, mit welcher Mühe der Marquis d'Argens Mendelssohn zu überreden hatte, eine Bittschrift an den König aufzusetzen, welche ihm das Privilegium eines gesicherten Aufenthaltes in Berlin erwerben sollte. Die Bittschrift, absichtlich oder nicht, war verloren gegangen. Auf ein Duplicat derselben schrieb d'Argens: „Un philosophe mauvais catholique supplie un philosophe mauvais protestant de donner le privilège à un philosophe mauvais juif. Il y a trop de philosophie dans tout ceci, pour que la raison ne soit pas du côté de la demande.“ Und wer weiß, ob diese spöttisch witzige Investitur nicht wesentlich dazu beigetragen hat, den großen Friedrich zur Gewährung der Bitte zu veranlassen!

Am merkwürdigsten bleibt immer die Berührung Moses Mendelssohn's mit Lessing, und die Wechselwirkung beider Männer auf einander. Es ist kein Zufall, daß Mendelssohn Lessing zur Figur des Nathan gesessen hat. Ohne die Kenntniß dieses Mannes wäre die Gestalt des weisen Juden vielleicht nicht ganz so anschaulich und natürlich gerathen. Mendelssohn hätte ohne Lessing gewiß Vieles nicht denken

und sagen können, z. B. einen Satz wie diesen: „wer die Absicht, mich zu reizen, so deutlich merken läßt, der soll Mühe haben, sie zu erreichen.“ Lachmann behauptet umgekehrt einmal, daß Lessing in sprachlicher Hinsicht durch den Umgang mit Jemandem, der sich das reine Hochdeutsch nicht als Kind, sondern mit vollem Bewußtsein angeeignet hatte (Mendelssohn hatte erst im 15. Jahre Deutsch zu lernen begonnen) viel gewinnen mußte.

Die kleine Biographie Moses Mendelssohn's, welche den ersten Band einleitet, ist mit Benutzung guter Quellen und ohne jede Ueberschätzung des Philosophen geschrieben. Nicht in dem, was Moses Mendelssohn, sondern in dem wie und wann er es geleistet, liegt seine große Bedeutung. Ich hätte der Oekonomie des Buches mehr Briefe und dicta von ihm und seinem Sohne Abraham gewünscht, und ihnen zu Liebe gern auf manchen Brief der Nachkommen verzichtet, so liebenswürdig sie auch in ihrer Art sind. Und da ich hier einmal von Fehlern spreche, so will ich gleich noch eines andern gedenken. Der Herausgeber spricht fortwährend von seinem Vater, seiner Mutter, seinem Großvater u. s. w. Nur den Urgroßvater hat er uns erlassen. Was im Gespräch erlaubt ist, schickt sich darum noch nicht für ein Buch. Der Fehler entspringt einer Lebensgewohnheit, durchaus nicht der Eitelkeit, den Leser an den Verwandtschaftsgrad des Herausgebers erinnern zu wollen. Aber, wie gesagt, das beständige pronomen possessivum macht sich in der Feder des Schriftstellers nicht gut.

Moses Mendelssohn hinterließ sechs Kinder, drei Söhne, Joseph, Abraham und Nathan, drei Töchter, Doro-

thea, Henriette und Recha. Die beiden ältesten Brüder wurden Kaufleute in Hamburg, verließen dasselbe während der Besetzung durch die Franzosen und gründeten in Berlin das ihren Namen noch jetzt führende Bankhaus. Joseph wird als ein Mann geschildert, der sich in seinen Mußestunden viel mit wissenschaftlichen Arbeiten beschäftigte und die Freundschaft Alexander von Humboldt's genoß. Ein großherziger Zug von ihm ist vielleicht nicht allgemein bekannt. Humboldt kam eines Tages verstimmt zu ihm. Seine Wohnung (sie lag in der Oranienburger Straße) war ihm gekündigt worden. Der Gedanke an den Transport seiner weitläufigen Sammlungen, und den damit verknüpften Zeitverlust, machte ihn mißmuthig. Am Nachmittag desselben Tages schrieb ihm Joseph ein Billet ungefähr folgenden Inhalts: „Das Haus, in dem Sie wohnen, gehört jetzt mir. Richten Sie sich nach Gefallen darin ein".

Dorothea, die älteste der Töchter, ist durch ihre Ehe mit Friedrich Schlegel bekannt geworden. R. Haym in seinem Buche „Die romantische Schule" giebt ein treffliches Bild ihres Charakters, ihrer schriftstellerischen Versuche (der Roman „Florentin") und ihrer selbstlosen Hingebung in dem Verhältnisse zu Schlegel, „dem selbstsüchtigen, anspruchsvollen und nichts weniger als gutmüthigen Mann." Eine jüngere Schwester von ihr, Henriette, welche Rahel einmal „das Feinste und Tiefste" nennt, „was sie gekannt", blieb unverheirathet und leitete lange Jahre die Erziehung der Tochter des Grafen Sebastiani in Paris, dessen Haus sie erst nach der Verheirathung der jungen Gräfin mit dem Herzog von Praslin verließ. Im Jahre 1847 vergiftete dieser bekannt-

lich seine Gattin, und entzog sich der Verurtheilung zum Tode durch Selbstmord. Henriette sowohl wie Dorothea haben den katholischen Glauben angenommen. Letztere, die Gattin Schlegel's, convertirte sogar zweimal, indem sie zuerst zur evangelischen Kirche übergetreten war. Bei der ersteren ist dies, soweit ihre mitgetheilten Briefe darüber Aufschluß gewähren können, schwer erklärlich. Im Mittelpunkt der Romantik, und an der Seite eines Mannes, der die „Lucinde" geschrieben hatte, läßt sich ein Wechsel in religiösen Anschauungen leichter verstehen.

Wenn ich den Philosophen und den Musiker ausnehme, ist mir unter allen Figuren dieses Kreises Abraham Mendelssohn die liebste. Es wird Anderen ebenso gehen. Ein wirklich herrlicher Mensch, den sein Sohn Felix wohl berechtigt war, seinen Lehrer im Leben und in der Kunst zu nennen. Auch in ihm war etwas Nathanisches, jener bezaubernde Bund zwischen Weisheit und Unscheinbarkeit, zwischen Milde und Gerechtigkeit. Auch in ihm jener mannhafte Stolz nach oben, und jene begreifende, entgegenkommende Güte nach unten, die immer ein Kennzeichen edler Naturen sind. Ein Brief, wie er ihn seiner Tochter Fanny zur Einsegnung geschrieben, ist in der Geschichte väterlicher Ermahnungen einzig. Jedes Wort darin ist wie getaucht in Licht und Wärme. Und dabei eine Prunklosigkeit der Sprache, daß derjenige, welcher nicht Kenner ist, meinen könnte, so schriebe jeder Vater in solchem Augenblick. Als Felix die Direction des Düsseldorfer Stadttheaters wieder abgegeben hatte, schreibt ihm der Vater Folgendes:

„Jeder, der Gelegenheit und Lust hat, Dich näher und

innerlicher kennen zu lernen, wird Dich liebgewinnen und achten. Das allein reicht aber wirklich nicht aus, um thätig und wirksam in's Leben einzugreifen; es wird vielmehr bei vorrückendem Alter, wenn Anderen und Dir jene Lust und Gelegenheit ausgehen, zur Isolirung und zum Mißmuth führen. Selbst das, was wir für Fehler halten, will, wenn es sich einmal durchgehends in der Welt festgesetzt hat, respectirt, oder doch wenigstens geschont sein, und das Individuum verschwindet in der Welt. Das Ideal der Tugend hat der am wenigsten erreicht, der es am unerbittlichsten von Anderen fordert. Das strengste Moralprincip ist eine Citadelle mit Außenwerken, an deren Vertheidigung man nicht gern seine Kräfte verschwendet, um desto sicherer in dem Kernwerke sich halten zu können, welches man freilich nur mit dem Leben aufgeben soll."

Abraham Mendelssohn war ein Mann, der ein erschreckendes Gefühl seiner Verantwortlichkeit im Denken, wie im Handeln besaß. Sein immer den Kern der Sache treffender Verstand verleugnet sich selbst in einer Kunst nicht, die er weder theoretisch noch praktisch getrieben, in der Musik. Man hat oft von dem mustergültigen Verhältniß Felix Mendelssohn's zu seinem Vater gesprochen. Mir scheint, der Vater ist in seinem Verhältniß zum Sohn ebenso mustergültig gewesen. Wenn Felix ihn noch aus Düsseldorf um Erlaubniß bittet, sich ein Reitpferd halten zu dürfen, in einer Zeit also, wo er der Welt gegenüber bereits eine feste Position gewonnen hatte, so klingt das freilich rührend; liest man jedoch, was der Vater darauf erwidert, so wundert man sich gar nicht, daß er sich Rath bei einem Manne holte, der selbst in so geringfügigen

Dingen die Wahl zwischen dem Zulässigen und Gebieterischen immer so sicher zu treffen wußte. Ich kann mir nicht versagen, hier auch eine Probe von Abraham's Geist zu geben. Bei einem Besuch des „Greenwich-Hospitals" in London zieht er folgenden Vergleich zwischen diesem und den „Invalides" in Paris.

„Les Invalides und Greenwich Hospital repräsentiren Frankreich und England, Armee und Marine. Die Einen in wildem, unsteten Leben, häufig unter den empörendsten Schandthaten, unter Unsittlichkeiten jeder Art, unter Grausamkeiten und Bedrückungen weit über die Selbstvertheidigungsnoth hinaus verlängert, alt, aber nicht ruhig geworden, von der ganzen Umgebung, Trophäen, Kanonen, Fahnen, die sie in der Regel nicht einmal selbst erbeutet, aufgeregt, lebendig, wißbegierig, und daher fleißigere Besucher der Bibliothèque des Invalides, als der Capelle derselben — die Anderen, ganz Resultat des Elementes, auf welchem sie ihr Leben verbracht, des engen Raumes, der ihre Welt, der harten Arbeit, die ihr Loos, der fürchterlich despotischen Disciplin, die ihre Erziehung war, der ruhigen Hartnäckigkeit, mit welcher allein sie die tausend Gefahren bekämpfen und besiegen konnten, die sie umgaben, die fast nie, oder doch nur in den äußerst seltenen Fällen des Enterns in wildes Getümmel, in persönliche, individuelle Handlungen übergehende Tapferkeit, welche dann auch nach errungenem Siege oder erlittener Niederlage sofort ihre Wirksamkeit und Bedeutung aufgiebt, daher müde, still, in sich gekehrt, finster, vielleicht roh, aber ruhig in allen Bewegungen, gemessen, in ihrer äußeren Erscheinung respectabel ..."

Carlyle hätte das nicht besser schreiben können!

Es ist auch bekannt, wie witzig er war; wie er sich selbst, als Sohn von Moses und Vater von Felix, nur einen „Gedankenstrich“ genannt hat. Aus London schreibt er einmal: „ich spreche übrigens mit Horsley italienisch, denn er spricht weder deutsch noch französisch, und italienisch sprechen wir wenigstens Beide nicht. Sein Schwiegersohn, der berühmte Mathematiker Lejeune-Dirichlet, war ein sehr schreibunlustiger Mann. Als nun selbst bei der Nachricht von der Geburt des ersten Kindes keine Zeile desselben an den alten Schwiegervater gelangte, sagte dieser nur: „er hätte doch wenigstens schreiben können: 2 + 1 = 3.“

Auch Abraham's Frau, Lea, war eine ganz seltene Natur. Bezeichnend für sie ist ein Brief, den sie an ihren späteren Schwiegersohn, den Maler Hensel, schrieb, um ihm die Gründe auseinanderzusetzen, aus denen sie wünschte, daß während seiner ersten Studienreise nach Italien kein Briefwechsel zwischen ihm und ihrer Tochter Fanny stattfände. Die jungen Leute hatten sich lieben gelernt, die Eltern wünschten aber keine Verlobung, ehe Hensel's äußere Verhältnisse nicht einen sicheren Boden für die Gründung einer Familie bieten konnten. Der Brief ist geradezu classisch, und alle Mütter sollten ihn kennen, die in ähnlicher Lage Aehnliches sagen möchten.

„Ein Mann darf nicht daran denken,“ schreibt sie ihm, „sich zu verheirathen, bis seine Verhältnisse einigermaßen gesichert sind, wenigstens darf er die Eltern des Mädchens nicht schelten, welche, da sie Erfahrung, Vernunft und kaltes Blut haben, für ihn und sie zu überlegen bestimmt sind... Haben Sie nur die Billigkeit, sich einen Moment an die Stelle einer

Mutter zu setzen und Ihr Interesse gegen das meine zu tauschen, dann wird Ihnen meine Weigerung natürlich, billig und vernünftig erscheinen. Aus demselben Grunde, der kein Versprechen zuließ, erkläre ich mich fest und bestimmt gegen jede Correspondenz... Der isolirte Künstler ist ein glückliches Wesen, alle Zirkel stehen ihm offen, Hofgunst ermuntert ihn, die kleinen Sorgen des mühseligen Lebens schwinden; heiter und leicht übersteigt er die Klippen, welche Unterschiede der Stände in der Welt aufgethürmt haben; er arbeitet, was und wieviel er will, sucht seine Lieblingsgegenstände in der Kunst auf und schwärmt, das seligste, heiterste Wesen der Schöpfung, poetisch in andere Sphären versetzt, einher! Sobald Familien- und Brodsorgen sich seiner bemächtigen, schwindet all' der magische Zauber; das ganze liebliche Colorit ist farblos geworden!.... Fanny ist sehr jung, und, dem Himmel sei Dank! bis jetzt völlig harmlos und ohne Leidenschaft. Sie sollen sie durchaus nicht in jene verzehrende Empfindung reißen wollen, und sie durch verliebte Briefe in eine Stimmung schrauben, die ihr ganz fremd ist und die sie auf mehrere Jahre sehnsüchtig, schmachtend, verzehrend machen würde, indeß sie jetzt blühend, gesund, heiter und frei vor mir steht."

Dagegen hatte Lea versprochen, mit Hensel in Correspondenz zu bleiben. Dieses Wort hat sie treu gehalten, bis nach fünf Jahren die Erlaubniß zur Heirath gegeben werden konnte.

Abraham kaufte im Jahre 1825 das Haus in der Leipziger Straße Nr. 3, dasselbe, in welchem jetzt das Herrenhaus tagt. Es hatte schöne, patriarchalische Räume und einen

sieben Morgen großen, parkartigen Garten. In diesem Hause spann sich das Jugendleben Felix Mendelssohn's, seiner Schwestern Fanny und Rebekka, und seines Bruders Paul ab. Dort wurde ein poesievolles Sommerleben geführt, gezeichnet, musicirt und Komödie gespielt. Klingemann, der Dichter des Liederspiels und des schönen Gedichts „Es brechen im schallenden Reigen", Droysen, A. B. Marx und viele Andere nahmen daran Theil. Aus diesem Park ist all' der süße und neckische Elfenspuk in Felix' Seele, im Schatten jener schönen Bäume die holdselige Ouverture zum Sommernachtstraum entsprungen. In jenes Haus traten später, als die Hensel'schen Sonntagsmusiken begannen, fast alle Männer und Frauen von Distinction, die in Berlin wohnten oder nach Berlin kamen. Ein schöner Saal, welcher einige Hundert Menschen fassen konnte, nach dem Garten gelegen, mit Säulen, die durch verschiebbare Glaswände verbunden waren und einer Decke mit Fresken, in etwas gewagtem Barockstil: das war die Scene, wo bis zu Fanny's Tode für Jeden, der Lust an der Tonkunst hatte, musicirt wurde.

Fanny Hensel und ihre jüngere Schwester Rebekka Dirichlet, sind, halb durch ihre persönliche Begabung, halb durch die Stellung, die sie und ihre Männer in der Gesellschaft einnahmen, in weiteren Kreisen bekannt geworden. Fanny hatte, als die musikalischere, ein besonders inniges Verhältniß zu ihrem Bruder Felix, der künstlerisch selten etwas ohne ihr Mitwissen und ihren Rath unternahm. Sie war eine sehr behende und anregende Clavierspielerin und verstand einen Bach'schen Chor, in jener Zeit eine Seltenheit, vortrefflich

einzustudiren. Auch componirte sie hübsch, aber so sehr im Geiste ihres Bruders, daß einige kleinere Compositionen von ihr lange Zeit unter seinem Namen publicirt worden sind. Beide Frauen hatten eine ausgezeichnete Erziehung genossen. Konnte Fanny eine Partitur vom Blatte spielen, so las Rebekka den Plato in der Ursprache. Gans hatte sie im Griechischen unterrichtet. Beide glänzten mehr durch Geist und Verstand, als durch Phantasie. Fanny war erregbarer, ich möchte sagen, daktylischer, während Rebekka mehr trochäische Breite besaß. Liest man die Briefe derselben, so ist Eins auffallend. Fanny zeigt viel Anmuth und Allgemeingefühl, während Rebekka mehr witzig und scharf im Einzelnen ist. Beide beobachten gut, auch besitzen sie eine ungemein drastische Auffassung alles Komischen in menschlichen Verhältnissen. Ihnen, wie fast dem ganzen Geschlecht, ist ein hervorragendes Talent im Briefschreiben eigenthümlich. Es giebt sehr viel Leute, die geistreiche, aber sehr wenig, die gute Briefe schreiben können. Ich glaube die Ursache davon in der Unfähigkeit der meisten zu erkennen, sich ganz so zu geben, wie sie sind. Sie setzen sich, unbewußt oder nicht, in ein falsches oder übertriebenes Verhältniß zu der Person, an die sie schreiben. Der Gerührte stellt sich zu gerührt, der Verletzte zu verletzt, der Gelangweilte heuchelt ein Vergnügen, der Gleichgültige eine Theilnahme, die man ihm nicht glaubt. Wieder Andere meinen, jeder Brief müßte eine Sonntagsfeier sein, sie müßten sich schön angezogen und in festlicher Stimmung zeigen. Einige halten eine Reinigung ihrer Gedanken für wesentlich; sie jäten sorgfältig alles Unkraut aus, damit nur die Rosen und Lilien übrig bleiben. Das sind die schlimmsten Brief-

steller; sie können einen Menschen von einigem Geschmack geradezu umbringen. Ein Brief ist ein privates Ding und drückt ein Verhältniß zwischen mir und einem Anderen aus. Schreibe ich ihn daher mit dem Gefühl, daß er nicht nur von diesem Anderen, sondern von Vielen gelesen, oder gar gedruckt wird, so kann er schon nichts taugen; denn Unbefangenheit und Absichtslosigkeit sind seine Grundbedingungen. Leicht und flüssig schreiben ist überhaupt schwer. Jeder, der einmal mit einiger Aufmerksamkeit das, was er geschrieben, angesehen hat, wird finden, daß die Schwierigkeit nicht darin liegt, einen einzelnen guten Satz hervorzubringen, sondern darin, die Sätze in ein leichtes Gefüge zu reihen, so daß nicht nur keiner den anderen beeinträchtigt, sondern einer dem anderen weiter hilft. Es giebt in Deutschland viel gelesene, sogar gefeierte Schriftsteller — ich will keinen Namen nennen —, bei denen die einzelnen Sätze aussehen, als trüge jeder von ihnen ein Corset. Ist das nun schon beim Feuilletonisten unerfreulich, wieviel peinlicher ist es beim Briefsteller, der unter allen Schreibern, den Abschreiber mitgerechnet, die leichteste und unverantwortlichste Hand führen muß. Die Situation oder der Zustand, den er schildern will, muß ihm aus der Feder gleiten. Sein Witz soll nicht der Botenläufer des Reims, seine Anmuth kein Zwitterding von Ballet und Unschuld sein. Werden nun die Briefe von bedeutenden oder merkwürdigen Menschen späterhin wie gedörrtes Obst auf einen Faden gezogen, so ist das freilich schlimm, denn diese Nachbarschaft ist aufreibend. Glücklich alsdann der Leser, der zwischen die vergilbten Blätter das helle, pochende Leben zu setzen weiß, das einst sie getrennt.

Aus den Briefen Fanny Hensel's will ich zwei Stellen mittheilen, die eine, weil sie charakteristisch, die andere, weil sie befremdend ist. Im Jahre 1827 schreibt sie:

„Heine ist hier und gefällt mir gar nicht; er ziert sich. Wenn er sich gehen ließe, müßte er der liebenswürdigste ungezogene Mensch sein, der je über die Schnur hieb; wenn er sich im Ernst zusammen nähme, würde ihm der Ernst auch wohl anstehen, denn er hat ihn, aber er ziert sich sentimental, er ziert sich geziert, spricht ewig von sich und sieht dabei die Menschen an, als ob sie ihn ansehn.... Wenn man ihn auch zehnmal verachten möchte, so zwingt er Einen doch zum elften Mal zu bekennen, er sei ein Dichter, ein Dichter! Wie klingen ihm die Worte, wie spricht ihn die Natur an, wie sie es nur den Dichter thut."

Ich erinnere mich hier einer Geschichte, die mir einmal Rebekka Dirichlet erzählte. Heine kam eines Abends mit Gans zu Mendelssohn's. Auf die Frage, wo er seinen Nachmittag zugebracht habe, erwiderte er: „Gans und ich, wir sind in den Thiergarten gegangen und haben uns Nelken gekauft. Ich habe meine zerpflückt und sie in's Wasser geworfen, Gans hat seine — gegessen". Gans hatte nämlich die Gewohnheit, immer irgend Etwas zu kauen.

Die befremdende Stelle lautet so:

„Warum wir Ihnen von Börne's Hiersein nichts sagten? Weil in der Gotteswelt Nichts von ihm zu sagen ist. Wir waren oft der Meinung, daß irgend ein Quidam diesen hübschen Namen angezogen und damit in die Welt gegangen. Dies ist nicht etwa ein Urtheil nach einmaligem Sehen — wir haben ihn lange hier gehabt, allein, mit anderen Leuten,

Mittags und Abends in allen Beleuchtungen kennen gelernt, und nie hat er sich verleugnet als kleiner, schwer hörender und schwer begreifender Mann, dem die einfachsten Dinge fremd und neu sind, der sich wie der gemeine Haufen der Frankfurter wundert, daß die Berliner auf den Hinterfüßen stehen und mit den Vorderpfoten essen, und daß die Bäume hier wirklich auch grün werden, nachdem der Schnee wirklich auch weiß war, der mir eines Tages ein Buch vorlegte und mich die Zahl 10,430 aussprechen ließ, und als ich nun, irgend eine Rechenaufgabe erwartend, ängstlich schwieg, die Prüfung beendet und sich verwundert erkärte, daß ich eine fünfstellige Zahl aussprechen könne. Nie haben wir irgend ein bemerkenswerthes Wort von ihm gehört, nie auch nur einen Funken, einen Blitz oder Blick bemerkt, der ihn als bedeutenden Mann bezeichnet hätte." (Brief an Klingemann 1828.)

Es giebt bedeutende Menschen, die in der Gesellschaft wenig ausgiebig sind, und Börne mag dazu gehört haben. Ich müßte mich aber nicht mehr auf Spott und Scherz verstehen, oder die Geschichte mit der fünfstelligen Zahl läuft darauf hinaus.

Ich habe schon angedeutet, daß ich der Frauenbriefe etwas zu viel in dem Buche finde, namentlich weil die italienische Reise darin zweimal erzählt wird. Hinzufügen muß ich jedoch, daß die bezaubernde Frische und Originalität derselben, eine Vereinigung von Witz, Schalkhaftigkeit, edler Kunstempfindung und natürlichem, mühelosem Geist, wie sie nur bei solchen Sonntagskindern möglich war, diesen Tadel zu einem theoretischen macht. Wer, wie Rebekka, im Stande ist, mit

jedem Dichter um die Wette einen solchen Satz zu schreiben: „mich überkommt das Gefühl einer für's Leben wichtigen Gegenwart", von dem lese ich auch einige Briefe mehr, als ich eigentlich Muße hätte. Den Freunden von Felix Mendelssohn's Briefmuse, und ihre Zahl muß nicht klein sein, da der erste Band seiner Briefe in achter Auflage erschienen ist, wird in diesem Buche eine besondere Freude zu Theil. Ich habe gegen sechzig Briefe desselben gezählt, die noch nicht gedruckt worden sind. Was von schon bekannten sich vorfindet, war zur Orientirung in der Familiengeschichte nothwendig. Von den neu mitgetheilten sind die aus der ersten englischen Reise die wichtigsten.

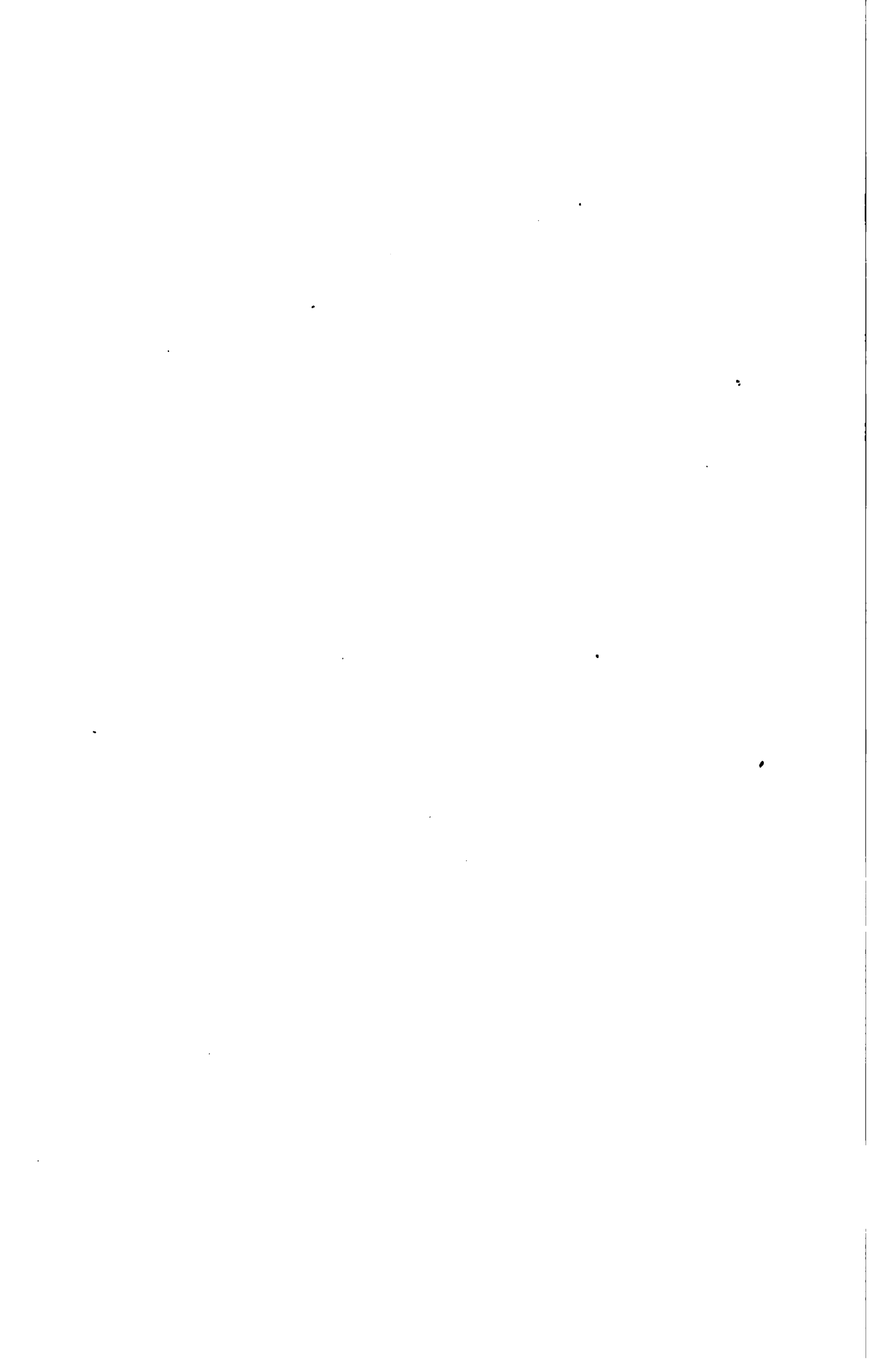
Felix wie seine Schwestern haben kein hohes Alter erreicht. Den Todesreigen eröffnete Fanny Hensel. Sie starb im Mai 1847, sechs Monate vor Felix. Rebekka überlebte die Geschwister um elf Jahre. Sie starb erst 1858 in Göttingen, wohin ihr Mann 1855 nach dem Tode von Gauß berufen war. Ein halbes Jahr darauf verschied Dirichlet. Der Maler Hensel hat seine Frau um 15 Jahre überlebt: geistig ist er in gewissem Sinne mit ihr gestorben.

Dem Buche sind die Bildnisse von Abraham und Lea, Felix und Cécile Mendelssohn, Fanny und Rebekka sowie ihrer beiden Männer nach Zeichnungen Hensel's beigegeben. Hensel führte eine sehr elegante Bleifeder, aber ein unseliger Hang zur Schönmalerei hat den Sinn für das Charakteristische der menschlichen Erscheinung nicht recht zur Reife in ihm kommen lassen. Daher die geringe Aehnlichkeit seiner Porträts, was seine Frau einmal drastisch so ausdrückte: „Hensel malt eine Großmutter in's Steckkissen". In seinen zahl-

reichen Albums erkannte man gemeinhin nur diejenigen Köpfe, denen man niemals im Leben begegnet war.

Soll ich den Gesammteindruck des Buches auf mich schildern, so wäre er der: man ist wohl einmal in einer herrlichen Natur, die unsere Sinne berauscht und unser Blut glückseliger durch die Adern springen heißt; man ist wohl einmal bei herrlichen Menschen, zu denen man bewunderungsvoll und herzerweitert aufblickt, — war mir's beim Lesen dieser Blätter doch, als wären Natur und Geist mir zwiegestaltig zu dem Einen, Meinen geworden.

Liszt als Schriftsteller.



Gesammelte Werke von Franz Liszt. Herausgegeben von L. Romann. Bd. I. Friedrich Chopin. Bd. II. Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.

(März 1881.)

Daß Schriftsteller auch Musiker sein können, wissen wir von Jean Jacques. In neuerer Zeit hat sich das Verhältniß häufig umgekehrt; Musiker legen die Notenfeder nieder, um zu Kritikern und Essayisten zu werden. So Berlioz, Schumann, Hiller u. A. Lißt hat schon in frühester Jugend das Schriftstellern geliebt und ist dieser Neigung treu geblieben. Giebt nun ein Mann, dessen Schwerpunkt überwiegend mehr im Tonkünstlerischen als im Litterarischen liegt, am Abend seines Lebens seine gesammelten schriftstellerischen Arbeiten heraus, oder, was auf dasselbe herausläuft, läßt er sie heraus geben, so kann ihn nur einer von zwei Gründen dazu bestimmt haben, entweder er vertritt auch heute noch die Ansichten seiner Jugend und es liegt ihm daran, dies zu betonen, oder er will die verschiedenen Etappen seiner Entwickelung durch solche Urkunden verewigen. Das erstere kann nur zum kleinsten Theile der Fall sein. Die Gesinnungen mögen dieselben geblieben sein, gewiß auch der Grundton der Richtung, das künstlerische Urtheil aber hat zwischen dem Aufsatz über die „Hugenotten" und seiner Broschüre über

„Tannhäuser und Lohengrin“ eine Welt von Wandlungen erfahren, und es wäre schlimm, wenn es anders gewesen, denn reifen heißt sich verändern. Es bleibt also nur der andere Grund bestehen, und Lißt hat die Geschichte seiner künstlerischen Ueberzeugungen facsimiliren wollen.

Daß Lißt einer der geistreichsten Menschen ist, weiß Jeder, der mit ihm in persönlicher Berührung war, aber im Gespräch productiv sein ist etwas Anderes, als die Feder führen. Das eine ist Improvisation, das andere Composition. Schreiben ist ein Sprechen mit Rückhalt und Verantwortung, monumentales Sprechen. Man kann sprechen ohne Schatten, schreiben nicht, weil das eine Umriß, das andere ausgeführte Zeichnung ist. Um es gleich zu sagen, Lißt spricht besser als er schreibt. Zum Schriftsteller fehlt es ihm zu sehr an Kaltblütigkeit und Mißtrauen gegen sich selbst: Alles ist Schwellung und Geberde an ihm, ein Hexameter, dem oft der Pentameter fehlt. Immer aber hat man es mit dem genialen Menschen zu thun, der nichts Höheres kennt als seine Kunst. Seine Feder kann Schwert sein, wie in den frühen Essays, wo er für die sociale Stellung der Künstler plaidirt, sie kann wie in seinem Buche über Chopin aus dem Flügel des Schwans gerissen sein, jener Griffel aber, mit dem ein wirklicher Schriftsteller seine Figur zeichnet, steht ihm nicht zu Gebote. Seine Freunde legen den höchsten Accent auf sein Buch über Chopin. Gewiß ist es die abgerundetste unter seinen Arbeiten, aber welche stilistische Brandung darin! Vor lauter Wellenschlagen sieht man das Meer nicht. Die französischen Stilmuster jener Zeit haben dabei offenbar viel verschuldet; lesen sich manche Seiten darin doch,

als hätte Chateaubriand sie geschrieben. Es ist ein Unglück, daß solch ein Buch in einer Zeit wieder abgedruckt wird, deren stilistisches Ideal auf der entgegengesetzten Seite steht. Wir bemühen uns, so kurz und eindringlich zu schreiben, als möglich, und überlassen den apokalyptischen Stil gern R. Wagner und seinen Adepten, die alles daran setzen, ihren Gedanken zum Cocon einzuspinnen.

Ich ziehe die Jugendessays, obwohl sie in völlig burschikoser Form und ohne wählerischen Geschmack geschrieben sind, den späteren Arbeiten vor. Gerade die Bärentatze daran und das tiefe, zu Herzen gehende Brummen gefällt mir. Es pulsirt darin jene einschneidende und epische Unzufriedenheit mit der Welt, jenes erdbebenhafte Grollen, wie sie Revolutionen voranzugehen pflegen. Das ist freilich himmelweit verschieden von den Jardinièren, wie sie in allen Ecken des Buches über Chopin ihren Wohlgeruch verbreiten. An Divination fehlt es auch hier nicht, wohl aber an dem Witz der Divination, der dem Menschen Lißt in so ungewöhnlichem Maße zu Gebote steht. Das Beste daran ist die Metronomisirung, ich will sagen die kongeniale Bewegung. Einzelne Partien des Buches sind mit Glanz und Grazie geschrieben, als Ganzes bleibt es problematisch. Lißt theilt das traurige Schicksal berühmter Menschen, von einer Genienschaar umgeben zu sein, die, wenn der Meister vergessen, ein Komma zu machen, darin die tiefsinnigste Interpunktion sieht. Diesen Heiligen muß man freilich sagen: nehmt dem Manne das Menschliche, und ihr zerstört im Manne den Menschen. Gerade bei Lißt ist das Menschliche immer greifbar, denn im Fehler zeigt sich erst, wie groß man ist. Das

Phrasenthum hat aus ihm, der wie wenig andere von oben begnadigt und bestimmt war, seine Kometenbahn zu wandeln, einen Fixstern machen wollen, und ihm eine Glorie aufgezwungen, die zu dem liebenswürdigen, geistreich strebenden und poetischen Manne nicht paßt. Ein Fixstern ist kalt und unbeweglich, er ist doctrinär und langweilig, und von all' diesem ist Lißt das Gegentheil. Seine schriftstellerische Begabung ist für einen Musiker von seinem Schrot und Korn immerhin auffällig, aber man muß in diesen Arbeiten nicht Meisterwerke sehen wollen.

Warum man die Affaire Thalberg in die Sammlung aufgenommen, ist schwer ersichtlich. Alles daran ist verraucht und blickt uns an wie ein vergilbtes Zeitungsblatt. Daß Fétis damals an Lißt schreiben konnte, „der Schöpfer einer neuen Schule sind Sie nicht; Thalberg ist dieser Mann", klingt uns so unglaublich wie jene ersten Kritiken, die man einst über die Symphonien Beethoven's geschrieben hat. Daß Lißt in jenem Rangstreit mit Thalberg selbst zur Feder griff, war vielleicht unklug, weil man in der Frage der Vocation eines Collegen nicht sein eigener Anwalt sein soll. Zu begreifen war es leicht, daß ein Mensch von seinem Temperament bei soviel Ueberlegenheit ungeduldig wurde und auf die väterlichen Zurechtweisungen des großen Kritikers mit Zorn und Ironie antwortete, denn den Ruhm, das Klavierspiel in neue und ungeahnte Bahnen gelenkt zu haben, wird ihm Niemand besteiten, der etwas von der Sache versteht.

Thalberg war ein sehr vollkommener und eleganter Spieler, ein Poet oder ein Componist ist er nie gewesen. Es war

vor sechzehn Jahren, als ich ihn auf den Wunsch der Ungher-Sabatier in seiner Villa bei Neapel besuchte. Er brach mir eine Mandarine vom Baum, setzte sich dann an's Klavier und spielte die eben erschienenen „Soirées du Pausilippe“, Stücke von einer spitalhaften Leere und Dürftigkeit. Damals erinnerte ich mich jenes Pariser Duells mit Liszt. Man brauchte nur die beiden Köpfe neben einander zu denken und alles war gesagt; dort der aristokratisch glatte, wohlgepflegte Kopf, hier der Löwe mit den mächtig gefurchten Zügen, jede Linie eine kleine Welt. Auch die Mandarine war charakteristisch. Süß duftend und wässerig, ein Stiefkind der Orange.

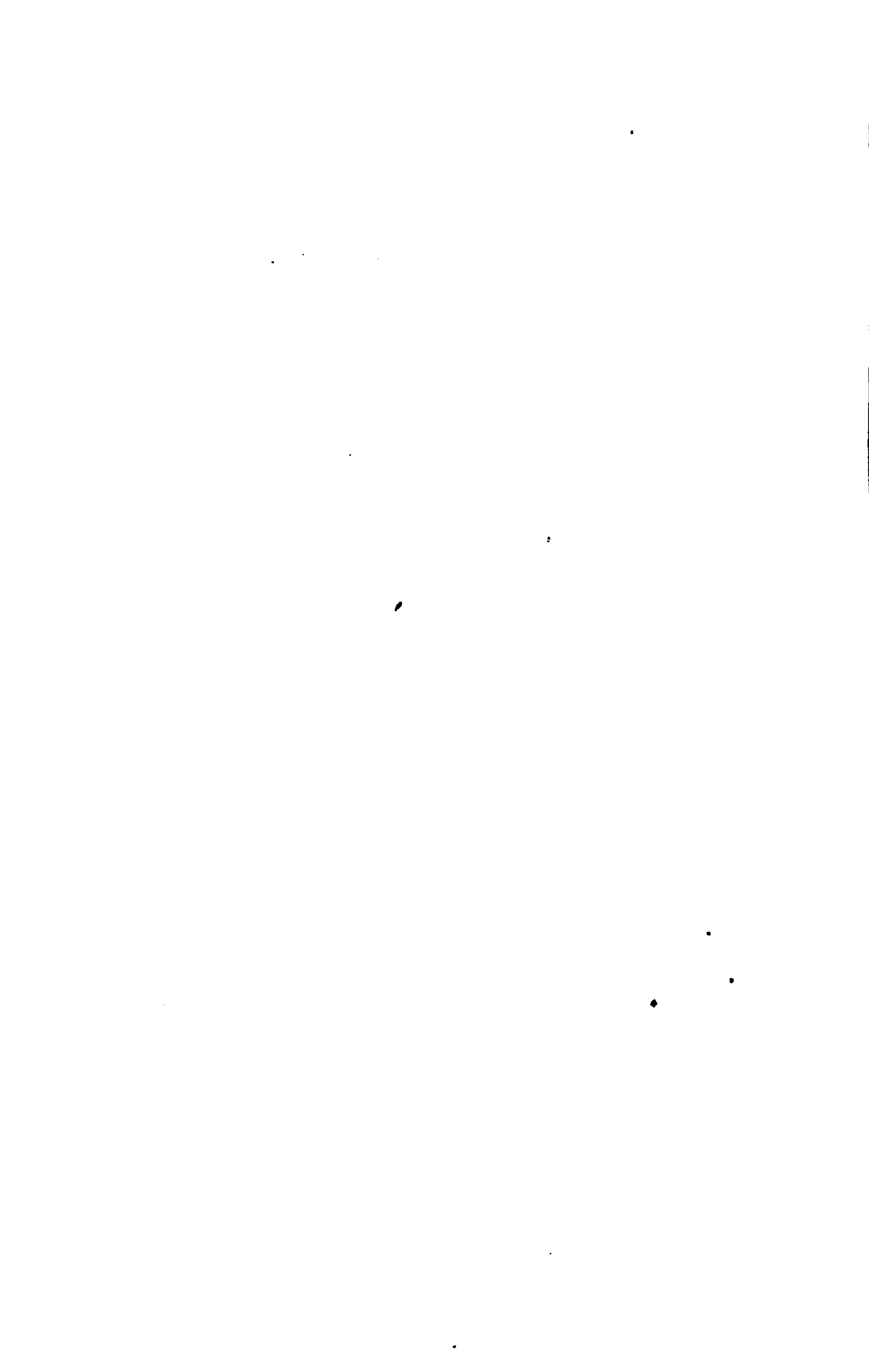
Zu den interessantesten Nummern der Sammlung gehört die Epistel an Ad. Pictet, den Sprachforscher. Liszt spricht darin goldene Worte über die Weltstellung des Klaviers und seinen Mikrokosmus. Pictet hatte sein Erstaunen darüber geäußert, Liszt immer noch ausschließlich an dieses Klavier gefesselt zu sehen. Hierauf bezieht sich folgende merkwürdige Stelle. „Sie ahnen kaum, daß Sie damit einen mir empfindlichen Punkt berührt haben. Sie wissen nicht, daß mir vom Verlassen des Klaviers sprechen soviel ist, als mir einen Tag der Trauer zeigen, mir das Licht rauben, das einen ganzen ersten Theil meines Lebens erhellt hat und untrennbar mit ihm verwachsen ist. Denn sehen Sie, mein Klavier ist für mich, was dem Seemann eine Fregatte, dem Araber sein Pferd — mehr noch! es war bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den heißen Tagen meiner Jugend bewegt hat; ihm hinterlasse ich alle meine Wünsche, meine

Träume, meine Freuden und Leiden. Seine Saiten erbebten unter meinen Leidenschaften, und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht! Können Sie nun wollen, daß ich es verlasse, um nach den glanzvolleren und klingenderen Erfolgen auf dem Theater oder Orchester zu jagen? O nein! Selbst angenommen, daß ich für derartige Harmonien schon reif genug wäre, selbst dann bleibt es mein fester Entschluß, das Studium und die Entwickelung des Klavierspiels erst aufzugeben, wenn ich alles gethan haben werde, was mir heutigentags zu erreichen möglich ist."

Das Poesievollste, was Liszt vielleicht geschrieben, ist die Schilderung der heiligen Cäcilie von Rafael in dem Brief an d'Ortigues. Es ist Reflexbewegung darin, und nur ein Tonkünstler von seiner Bedeutung konnte gerade dieses Bild verstehen, wie er. Im Ergreifen fremden Wesens in Kunst und Welt war er derselbe unfehlbare Schnellleser, der er vor der Partitur war. Es fehlte nur, wie Mendelssohn einmal witzig sagte, daß er auswendig vom Blatt gelesen hätte.

Eine Liszt-Biographie.

11



Franz Liszt. Von L. Ramann. Erster Band. Die Jahre 1811 bis 1840.

(März 1881.)

Es giebt Schicksale, denen man nicht entrinnt. In Liszt's Leben haben die Frauen eine verhängnißvoll große Rolle gespielt: eine Frau schreibt jetzt seine Biographie, und ich habe die begründete Vermuthung, daß eine zweite ihr nachfolgen wird. Gegen schriftstellernde Frauen soll damit nichts gesagt sein; es giebt sehr begabte unter ihnen. Aber ich glaube, daß Liszt's Leben zu erzählen aus mehr als einem Dutzend Gründen die Sache eines Mannes gewesen wäre. Es giebt vielleicht keine Persönlichkeit, in der sich die letzten fünfzig Jahre der Musikgeschichte so prägnant novellisirten, als in ihm. Er könnte einer breit angelegten Culturdichtung als Held gesessen haben. Nun urtheilen Frauen sehr fein, so lange sie aus nächster Nähe beobachten können; sowie es sich aber um große Verhältnisse handelt, um große Gesichtspunkte und um Anschauungen, die sich nur aus einer bestimmten Weite gewinnen lassen, so tritt an die Stelle des spontanen Begreifens die nachgeschichtliche Ereiferung, die, wie in dem vorliegenden Buche, nur zu oft den Eindruck des eben confirmirten Wissens macht.

Lebenden Monumente setzen und ihre Lebensgeschichte

schreiben, ist eine unzweifelhafte Unsitte. Man kann dabei das Gefühl einer Vorausnahme der letzten Stunden eines Menschen nie unterdrücken. Ein Eingriff außerdem in die Angelegenheiten des nachlebenden Geschlechts! Mit welchem Gefühl des Verstorbenen, frage ich, soll Jemand seine eigene Biographie lesen oder an seiner Statue vorübergehen? Eine Unsitte verliert dadurch nichts an ihrer Sinnwidrigkeit, daß sie zur Sitte wird, und es ist ein folgenschwerer Irrthum, wenn man sicherer ernten zu können meint, weil man die Aehren vor ihrer letzten Reife geschnitten hat.

Liszt's Leben ist eine moderne Odyssee. Eine so vielseitige und bunte Begabung, wie die seine, mußte zu einem vielseitigen und bunten Leben führen. Ich brauche das Wort bunt nicht ohne Absicht. Es waren der Farben zu viele, als daß das Gesammtbild seines Lebens ruhige Schönheit ausstrahlen konnte. Um seine Stirn schlingt sich nicht der stille und classische Lorbeer; brennende Granaten und heiß duftende Tuberosen flechten sich in seinen Siegeskranz. Ein Siegeskranz aber war es, errungen im Kampfe gegen die Philister, gegen Zopf und Schlendrian.

Nichts ist falscher und führt zu haltloseren Gedankenverbindungen, als das Leben eines bedeutenden Menschen nur einheitlich verstehen, in all seinem Denken und Thun nur den Ausdruck einer providentiellen Bestimmung erkennen zu wollen. Solcher Lebensläufe giebt es einige, aber nicht viele. Es muß der Verfasserin nachgerühmt werden, daß sie diesen Fehler vermieden hat. Sie urtheilt und empfindet oft treffend, sie ist nicht wie Glasenapp in einer kürzlich erschienenen Biographie Rich. Wagner's nur Ruhmesherold. In

seinem Buche kracht jede Zeile unter der ihr aufgebürdeten Last von Verzückung. Von dem Weihrauch, der in seinem Buche verbrannt wird, könnte die Peterskirche ein Jahr lang räuchern. Für solche Begeisterung aus einem Stück ist die Verfasserin zu fein; sie ist mehr Intarsia. Hier kommt ihr das Geschlecht zu Hilfe, aber auch nur hier. Dagegen verfällt sie in einen anderen Fehler, der ihr Buch zu einer Frühpredigt macht, an der sich der betrogene Morgenschlaf bitter rächen wird. Alle Berührungen Liszt's mit den Elementen seiner Zeit benutzt sie zu den ausgedehntesten Monographien, die in einer Mädchenschule sehr an ihrem Platze wären, in der Hand eines gebildeten Lesers aber unerträglich sind. Julirevolution, Chateaubriand, Saint-Simonismus, Lamennais, die romantische Schule in Frankreich, das giebt zu ebenso vielen Abhandlungen Veranlassung, von denen ich weder sagen möchte, daß sie etwas Falsches, noch daß sie etwas Neues enthielten. Das Buch wird dadurch zu Blei; denn wer wäre über diese Dinge nicht unterrichtet, oder hätte Lust, sich darüber von der Verfasserin unterrichten zu lassen?

Erst mit dem Auftreten Paganini's in Paris wird das Buch lebendig. Zwar fehlt es auch später nicht an unliebsamen und endlosen Unterbrechungen, denn die Verfasserin gehört zu den Leuten, welche, wenn sie ein Taschentuch holen wollen, eine Treppe hinauf und eine herunter steigen, dabei eine Bemerkung über Leinenindustrie aber nicht unterdrücken können.

Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, über Liszt ein langweiliges Buch zu schreiben. Man braucht nur zur Octave zu werden, um sein melodisches Dasein in rascheren Schwin-

gungen nachzuleben. Alles an ihm trägt den Accent des guten Takttheils. Ein Buch über ihn, von der rechten Hand geschrieben, müßte wie ein Gesang Ariost's wirken. Es lag etwas so reizend Unberechnetes, festlich Ueberraschendes in ihm, ich meine, in seiner Jugend und in seinem Mannesalter; der Greis ist uns das Berechnete vielleicht nicht immer schuldig geblieben. Als Jüngling und Mann aber war Liszt, seine Menschlichkeiten voll mitgewogen, eine der bezauberndsten Gestalten, welche jemals Herz und Sinnen der Menschen als fahrende Sänger gewonnen haben. Seiner außerordentlichen Kunst gesellte sich, nicht wie bei Paganini die diabolische Legende, sondern der prickelnde und spannende Reiz eines angefangenen Romans. Jedermann, namentlich jede Frau, glaubte Anspruch auf ein Capitel darin zu haben. Sein Erscheinen hatte etwas von einem in zwanglosen Heften weiter spielenden schönen Schicksal. Alle Pulse schlugen höher, wenn die nächste Stunde seinen Namen trug. Er warf wohl auch, wie die Welle, Steine und Sand auf, immer aber brachte er, wie sie, Bewegung und Erfrischung.

Bei einer solchen Natur ist der Verbrennungsproceß ein außerordentlich rascher. Kein Wunder, wenn bei der Heftigkeit des Stoffwechsels ein erhöhtes Temperaturgefühl habituell wird. Liszt ist ohne starke Erregung kaum zu denken. Nun giebt es aber in der moralischen Welt, wie in der physischen, das Gesetz von der Erhaltung der Kraft, ohne welches die Erregungskreise blind durcheinander wüthen und das Individuum entweder aufreiben oder verzerren würden. Ein übermenschliches Maß von Lebenskraft hat Liszt vor der Aufreibung bewahrt; vor der Verzerrung konnte es ihn nicht

ganz bewahren. Ein kleiner aber tragischer Anflug von Carricatur, so geistreich freilich, als er gedacht werden kann, liegt über der ganzen Figur, theilt sich Allem mit, was von ihr ausgeht. Es ist wahr, dieser kleine Zug in's Satyrhafte ist nicht ohne Reiz, weil er zum Theil der bildliche Ausdruck von überschüssiger Kraft ist; allein er verträgt sich nicht mit unserer Vorstellung von höchster Kunst. Das Höchste in der Kunst ist jener große Stil, den nur die Ruhe hat, der nicht den wirklichen Kampf, sondern nur sein Bild, das erhabene Spiel, ausdrückt. Diese Ruhe fehlt Liszt; ich glaube sogar, er hat sie niemals als Ideal betrachtet und daher auch niemals erstrebt. Er ist wie das ewige Feuer. Drohen die Flammen zu erlöschen, so wird er unmuthig und in seinem Unmuth raffinirt. Im Raffinement greift er zu Gegensätzen, er geräth vom Süßen in's Saure und bei diesem Uebergang in die Grimasse.

Liszt's Entwickelung ist nicht zu verstehen, ohne daß man seinen autodidaktischen Bildungsgang und seine Internationalität in Rechnung zieht. Er war in einem Alter berühmt, wo Andere noch auf der Schulbank sitzen. Diese hatte er eigentlich übersprungen. Schon in der frühesten Jugendzeit war er das Genie mit allen seinen Attributen, mit der Fähigkeit im Fluge zu erhaschen, wozu gewöhnliche Menschen der harten Arbeit bedürfen, mit dem Spürsinn für unentdeckte Quellen, dem Instinct für das, was dem jeweiligen Bedürfniß seines Geistes am günstigsten war, dem Mutterwitz des Unterscheidens und der fürstlichen Gelassenheit, welche unerschöpflichen Hülfsmitteln eigen ist. Die Schilderung, wie der junge Liszt sich in Paris im Kreise bedeutender Männer

und Frauen in seiner vernachlässigten Bildung aufzubessern sucht, halte ich für die beste Partie im Ramann'schen Buche. Ein gewöhnlicher Mensch geht in solchem Kreuzfeuer zu Grunde, ein Genie fühlt sich wohl darin und prosperirt. Nur Eins ist zu bedenken. Bildungsnähte, welche allzu kraus durcheinander laufen, verwachsen nie ganz. Man kann auf diesem Wege ein großes Original werden, aber kein Classiker, unter classisch hier nur eine bestimmte Zeitdauer unbestrittener Herrschaft in der Kunst verstanden.

Den Mißstand unmethodischer Erziehung hätte Liszt bei seinen ungewöhnlichen geistigen Anlagen vielleicht überwunden, wäre nicht etwas Anderes hinzugetreten, wogegen sich schwerer ankämpfen ließ, die internationale Kreuzung. Von Geburt Ungar, hat er große Abschnitte seines Lebens in Frankreich, Deutschland und Italien verbracht, und zwar nicht nur äußerlich. Er hat viel von dem Erdreich dieser Länder in sich aufgenommen, so daß es oft den Eindruck macht, als kelterten sich die vier Trauben derselben zu einer Art von Weltwein in ihm, welcher die Eigenschaften aller umfaßte. Ein solches Weltarom ist sehr pikant, erschlafft aber auf die Dauer, weil es kosmopolitische Nerven voraussetzt.

Die Verfasserin hat das Verhältniß Liszt's zur Gräfin d'Agoult, „la dernière grande dame“, wie sie sich gern nennen hörte, sehr eingehend geschildert; ob richtig, kann ich nicht beurtheilen. Aus Allem geht indeß hervor, daß ihre Schilderung wesentlich der Auffassung Liszt's gefolgt ist. Die Gräfin ist todt, zwei ihrer Kinder, ein Sohn und Blandine Ollivier ebenfalls; es war also nicht peinlich, die volle Wahrheit über sie zu sagen. Wie will die Verfasserin es aber mit

einer anderen Frau halten, welche in dem Leben Liszt's eine ungleich wichtigere Rolle gespielt hat, und welche noch lebt? Das sind die traurigen Folgen von verfrühten Unternehmungen, wie diese Biographie eine ist. Man kann über diese Frau nicht sprechen, ohne in ein Privatleben zu greifen; und die Entschuldigung, daß diejenige, welche sich zur Gefährtin eines Mannes wie Liszt vor den Augen der ganzen Welt gemacht, die Rechte eines Privatlebens verwirkt hätte, deckt nur halb. Etwas Anderes ist es mit Liszt selbst. Große Männer sind vogelfrei; sie haben eigentlich kein Privatleben und müssen sich, wie Gott, jede Confession gefallen lassen.

Wieviel Urtheil die Verfasserin hat, das wird sie erst im zweiten Buche zeigen können, wo der große Wendepunkt in Liszt's Leben eintritt und der Clavierspieler sich in den Componisten verwandelt. Ueber jenen sind wir Alle ebenso einig, wie über den Charakter des Mannes. Eine Kritik des Componisten, welche zugleich eine Auseinandersetzung mit der neudeutschen Schule wäre, liegt nicht in der Absicht dieses Referates. Nur einige Randbemerkungen gestatte man mir. Wenn man die musikalische Paradoxie einer Partitur damit erklären will, daß diese Paradoxie schon in dem der Partitur zu Grunde liegenden Programm vorgezeichnet war, so ist das ungefähr so, als ob Jemand die Dürftigkeit seiner Gedanken damit entschuldigen wollte, daß er dieselben bereits in Form einer Partitur auf dem Leihhaus verpfändet hätte. Der Kern der Sache ist doch dieser: Programm, also dichterische Idee, oder nicht; was wir wollen, das ist schöne und poetische Musik. Welche Umstände bei ihrer Erschaffung mitgeholfen, das hat nur ein genealogisches Interesse und gehört mehr

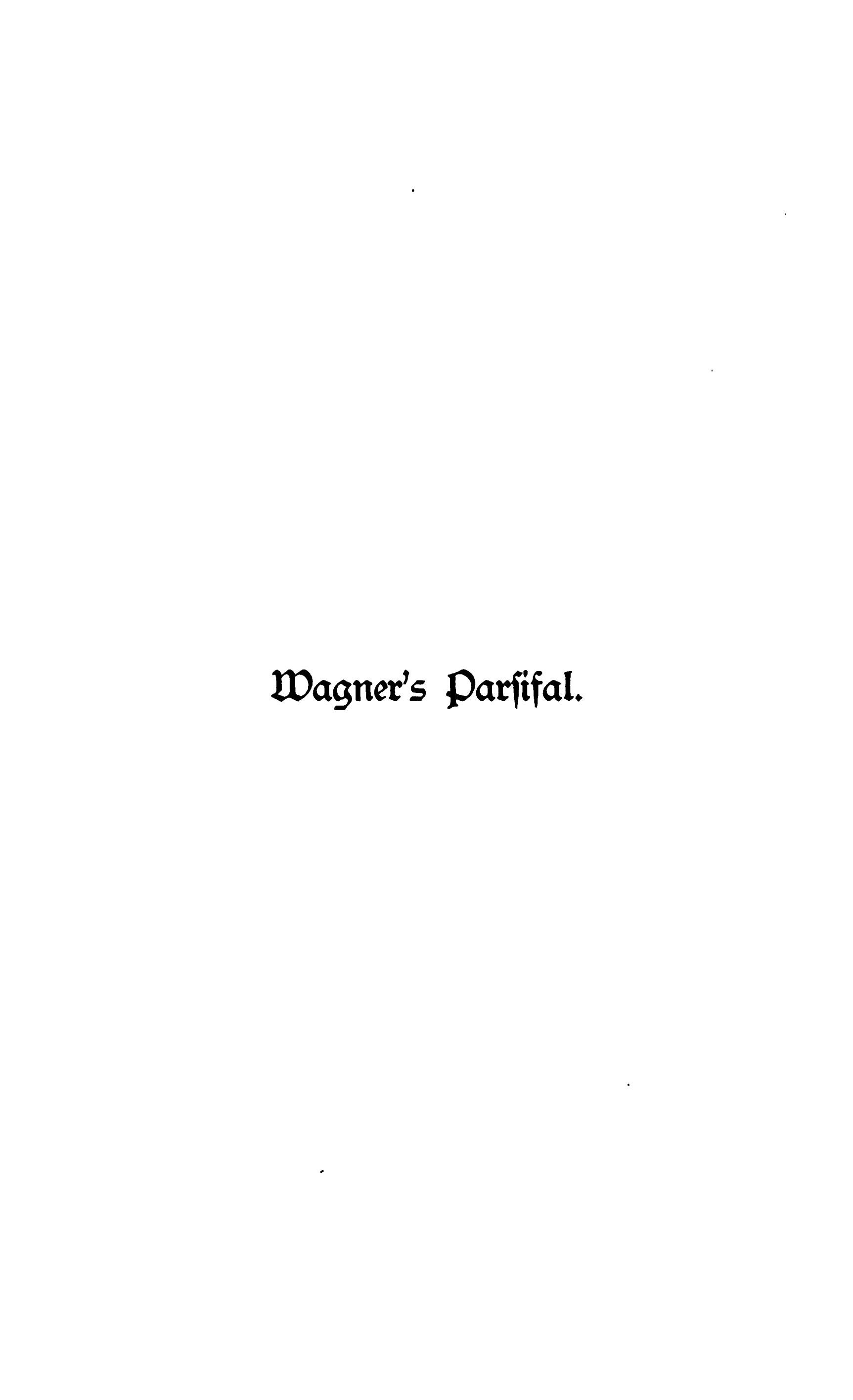
vor das Standesamt, als in die Kirche. Es scheint übrigens, daß die Neudeutschen von dem Darwin'schen Gedanken der natürlichen Zuchtwahl ausgehen, indem sie meinen, ein unvollkommenes Organ, wie das philosophisch oder dichterisch musikalische Denken offenbar ist, ließe sich durch zweckeifrige Anpassung schließlich in ein zweckdienliches verwandeln, welches die Einheit von Gedanken und Ton, physiologisch verbrüdert, herstellte. Will man durchaus unorganische Kritik treiben und Gallerte für Begriffe geben, so kann man Niemand daran hindern.

Andeutungen, wie die Verfasserin über diese Materie denkt, fehlen nicht. Man braucht nur ihre Betrachtungen über die Jugendcompositionen des Meisters, der „pensée des morts“ und andere zu lesen. Es ist eine Art philosophischer Milchstraße, aus der man sich die einzelnen Sterne herauslesen muß. Liszt ist — ich weiche hierin von vielen der bedeutendsten Musiker der Gegenwart ab — auch eine für die Composition entschieden beanlagte Natur. Was er aus diesen Anlagen gemacht, soll eine spätere Kritik ermitteln.

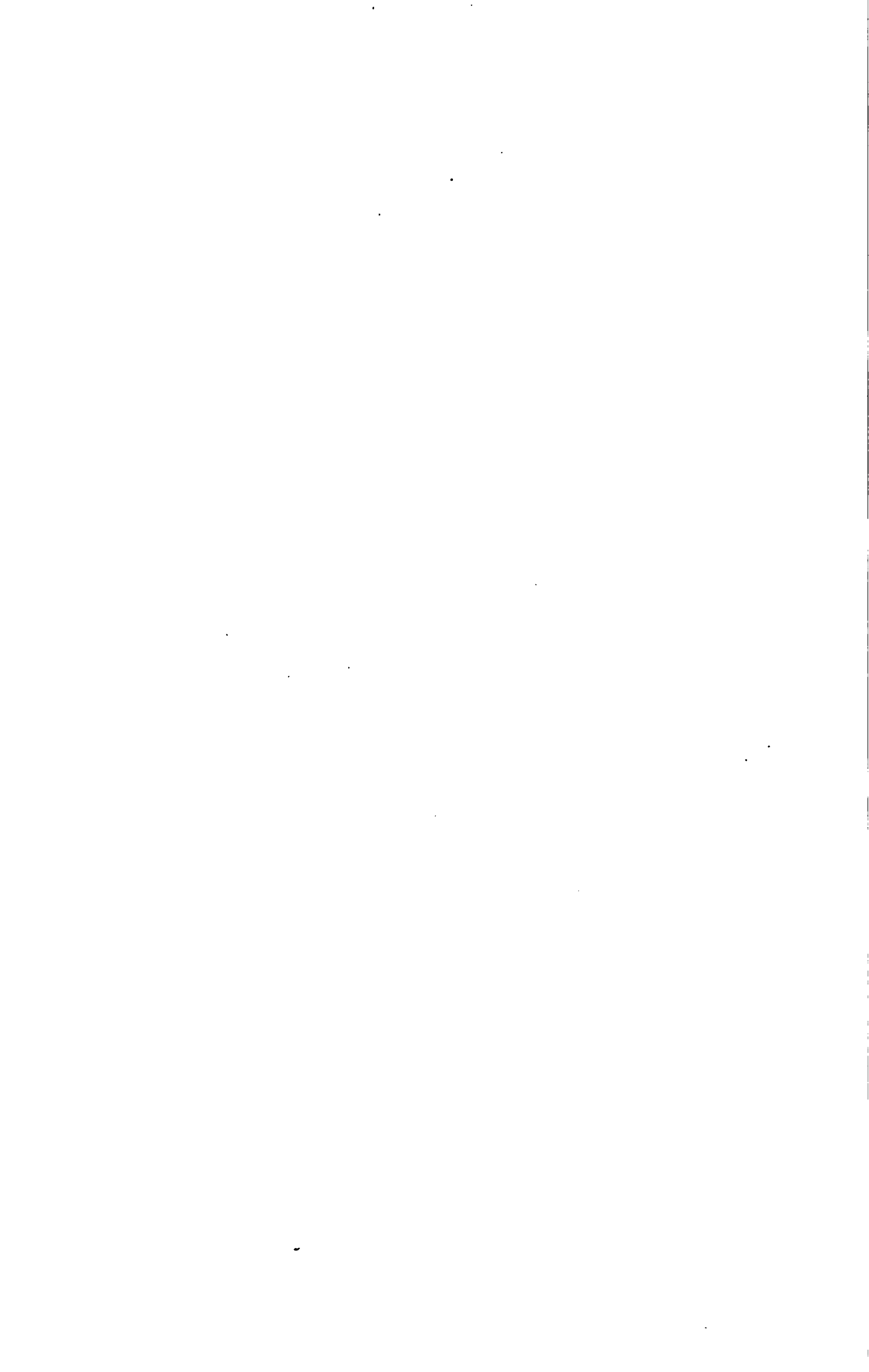
So schroff die Ansichten über diesen Punkt auseinander gehen, so einig sind sie über den Mann als solchen. Wie es unter den Fürsten hin und wieder künstlerische Naturen giebt, so unter den Künstlern fürstliche. Liszt war eine solche. Sein Edelmuth und seine Hilfsbereitschaft sind sprichwörtlich geworden und nichts illustrirt sie besser, als daß er in seinen alten Tagen zum armen Mann geworden ist, er, der als Krösus hätte enden können. Er mochte mit dem Dichter denken, daß sich opfern nur sich gestalten heißt. Am verehrungswürdigsten in ihm war ein apostolischer Zug. Was

er für Schubert und Wagner gethan, weiß jedes Kind; aber nicht Alle wissen, mit welch schönem und erhabenem Muth der Ueberzeugung er durch sein ganzes Leben für ausgezeichnete und unberühmte Künstler eingetreten, wie er oft Spießruthen für sie gelaufen ist, durch nichts belohnt, als das Gefühl, einer guten Sache gedient zu haben. Man hat das Eitelkeit und Vorsehung spielen genannt. Welcher bedeutende Mensch wäre denn nicht eitel? Eitel sein heißt nichts Anderes, als sich einer bestimmten Wirkung auf die Menschen bewußt sein; und wie hätte das Liszt nicht sein sollen, dem der halbe Erdkreis zu Füßen gelegen? Es gehörte viel mehr Muth als Eitelkeit dazu, für Berlioz und Wagner seiner Zeit einzutreten, wie er es gethan hat. Er war ein Charakter und hatte ein makelloses Herz. Sein wundervoller Brief an das Bonner Beethoven-Comité, in welchem er, den filzigen Gang der Subscription für das Monument des großen Mannes zu enden, den ganzen Rest der noch ungedeckten Summe in Höhe eines kleinen Vermögens zeichnete, ehrt ihn ebenso, wie seine stolze Zurückhaltung gegen Louis Philipp, und wie ihn hundert andere Züge ehren, die man aus seinem Leben kennt.





Wagner's Parsifal.



(September 1882.)

Ueber ein bedeutendes Kunstwerk der eigenen Zeit unmittelbar nach seinem Erscheinen urtheilen, hat immer einen Beigeschmack von Thorheit oder Voreiligkeit. Der vorliegende Aufsatz soll nichts sein, als solch ein thörichter Versuch, welcher nur das Recht des Irrens für sich in Anspruch nimmt und auf keinem Punkte unfehlbar sein will. Aehnlich dem Maler, der die Wirkung seines Bildes zu beurtheilen, von der Staffelei zurücktritt, will ich versuchen, eine künstliche Entfernung, eine Art zeitlicher Luftwelle zu schaffen, welche auf die frische Farbe die sänftigende Lasur legt, will ich versuchen, mir vorzustellen, wie dieses Werk wohl, abseits vom Lärm und Staub der Gegenwart, auf ein künstlerisch empfängliches Gemüth wirken möchte.

Der „Parsifal" Wagner's ist in seinem Stoff eine Rückkehr zum Mysterium; nur daß an die Stelle der Passion die Legende tritt. Der Mensch erscheint im Dienste einer höheren Wunderordnung der Dinge. Parsifal ist Werkzeug dieser Ordnung. Sein freier Wille ist nicht der freie Wille des modernen Menschen, welcher will, weil er frei ist und frei ist, weil er will. Parsifal ist prädestinirt. Daher macht sein Triumph über Kundry nur mittelbar den Eindruck des Sieges

der Tugend über die Sünde. Unmittelbar ist es nur ein dramatischer Sieg. Parsifal ist der durch Wunderwillen zum Erlösungswerk Erkorene.

Wagner hat sich gewiß nicht über diesen Ring seines Dramas getäuscht. Dem Dichter kann es gleich sein, ob göttlicher oder menschlicher Wille die Figuren seines Dramas bewegt, wenn er sie nur bewegt und in ihrer Bewegung dramatisch wirken zu lassen vermag, Nach dieser Seite halte ich das Buch zum Parsifal für eins der glücklichsten, wenn nicht für das glücklichste Wagner's, wie ich das zu den Nibelungen für sein unglücklichstes halte. Ueber die Nibelungen sich heute noch zu täuschen, dazu muß man eigenthümlich begabt sein. Sie haben ihren Weg durch die Welt gemacht, ohne die Probe bestanden zu haben. Haben wir ein Verhältniß zu den Wagner'schen Göttern gewonnen? Nein. Und wir sind im Vergöttern doch nicht blöde. Aber wir wollen Fleisch und Blut, keine mythologischen Schemen; wir wollen auch keine Riesen, Zwerge und Drachen mehr, es ist genug, wenn wir Schwan und Taube gelten lassen. Es ist ein Jammer um all die Kraft, welche Wagner an dies größte seiner Werke verschwendet hat, und es ist auf's innigste zu wünschen, daß er niemals einsehen lerne, wie wir beim besten Willen nur noch Bruchstücke davon genießen können.

Die Figuren im „Parsifal" stehen auf dem geheimnißvoll leuchtenden Goldgrund der Gralssage; sie sind, selbst die bedenkliche Kundry's, ernste, faßliche, in sich begründete Individuen. Sie wirken allerdings mehr allegorisch und wie aus großer Entfernung; aber dieses für uns Entlegene verknüpft sich mit einem Reiz vertraulicher Superstition. Wagner hat das Wolfram von

Eschenbach'sche Epos vielfach modificirt. Dieses Recht ist historisch. Von jeher haben die Dichter uralte Mythe in ihrem Geiste umgebildet und ihr neuen Athem eingehaucht. So die Dichter des Nibelungenliedes und des Faust. Ein schwieriges Unternehmen bleibt es für alle Fälle; denn eine Transfusion gelingt nur, wenn sie von der rechten Hand mit dem rechten Maß ausgeführt wird. Bringt man zu viel neues Blut in eine alte Ader, so entsteht, wie bei Hebbel's Judith, eine Gestalt, welche keiner Zeit gehört, weil sie aus zwei Zeiten zusammengesetzt ist. Wagner hat sich mit großem Geschick aus dem Dilemma gezogen, er hat so wenig wie möglich modernisirt. Er archaisirt lieber, als daß er zum Neologen wird. Vieles hat er, gegenüber dem alten Dichter, vertieft, wie die Schuld und Erlösung Kundry's. Wollte Gott, seine Verse wären auf derselben Höhe; aber dichterische Sprache ist dem Manne nur selten gegeben. Aus dem Gezierten, Dunkeln und Schwülstigen kommt er nur in Feierstunden heraus, obwohl er nach den Erfahrungen an „Tristan" und den „Nibelungen" vorsichtiger geworden ist.

Die Handlung im „Parsifal" ist in knappen Worten diese. Der Gralskönig Amfortas ist durch Minneschuld siech. Klingsor, der alte Zauberer, hat ihn in die Netze Kundry's gelockt, ihm den heiligen Speer geraubt und ihn damit unheilbar verwundet. Kundry hat einst den Heiland verspottet und ist dafür zu ewigem Lachen verflucht. Nur die Wiedererlangung der heiligen Lanze kann den König und mit ihm die Gralsgemeinde von der Noth befreien. Um die Wunderthat zu verrichten, bedarf es des „reinen Thoren", eines vollkommen unschuldigen und einfältigen Mannes, welcher „durch Mitleid

wissend" wird. (Es ist eine eigenthümliche Begegnung, daß eine der Aristotelischen Wurzeln des Dramas, das Mitleid, hier zur Leuchte der Einfalt geworden, die sittliche Ordnung wiederherstellt.) Dieser Mann ist Parsifal. Vergebens versucht Klingsor ihn durch die ihm verfallene Kundry zu verführen. Kundry, von Klingsor im Schlummer verzaubert, nimmt die Gestalt des schönsten Weibes an und verdammt Parsifal zur Irre, weil er sich ihren Liebeskünsten entrissen hat. Durch Parsifal's Sieg ist Klingsor's Macht gebrochen und ihm der Speer entrissen. Am Charfreitag nach langer Wanderschaft betritt Parsifal wieder das heilige Gebiet des Grals, dem Kundry sich vorher schon büßend zugewandt hat. Der Speer heilt die alte Wunde und Parsifal wird Gralskönig. Die entsündigte Kundry stirbt nach der von Parsifal empfangenen Taufe, und nachdem sie vorher geweint hat, den Erlösungstod.

Die drei Hauptfiguren sind also Parsifal, Kundry und Klingsor. Amfortas und der alte Gralshüter Gurnemanz stehen in zweiter, der spukhafte Titurel, Amfortas' Vater, in dritter Reihe. Auf keine Composition ist Wagner wohl stolzer, als auf die Kundry's. Sie ist ganz sein eigen. Ich nenne sie Composition, weil sie als organisches Wesen nicht zu denken ist. Wagner hat sie selbst mit Herodias verglichen, von der erzählt wird, daß sie den Täufer geliebt habe. Als sie das abgeschlagene Haupt auf ihrer Schüssel küssen wollte, soll es sie nach der alten Sage „angeblasen" haben. Herodias ist aber nur die eine Hälfte der Kundry; die andere ist Magdalena. Jeune coquette, vieille dévote! Sie geht den Weg von der Buhlerin zur Büßerin. In ihrer Liebe zu Parsifal

büßt sie ihre Schuld und wird durch seine Taufe erlöst. Interessant und ergreifend ist dies gewiß; aber es bedurfte eines Dichters von Gottes Gnaden, um uns beide Seiten der Figur glaubhaft zu machen. Daß es schwer ist, das Reizvolle büßend darzustellen, hat schon Correggio bewiesen. Wir geben seiner Magdalena doch nur die Vergangenheit zu. Aber ich erkenne die geistreiche Absicht Wagner's, auch in der Figur Klingsor's. Dieser vertritt im Gegensatze zur Gralheiligkeit die heidnische Weltlust. Er hat sich entmannt, um den Versuchungen Kundry's zu widerstehen. Von der Gemeinschaft der Rechtschaffenen verstoßen, sinnt er auf Rache; die Zerstörung alles Guten ist seine Welt.

Ehe ich zur Partitur übergehe, erlaube man mir ein Wort über die thematischen Leitfäden. Ich kenne nur die von Herrn von Wolzogen und Alb. Heintz. Es giebt ihrer noch mehr. Beide Arbeiten sind mit der größten Gewissenhaftigkeit verfaßt: die erste bedeutender als litterarischer, die zweite als musikalischer Commentar. Beide haben das Leitmotivgewebe der Partitur so scharf enträthselt, in jeder Masche desselben Kette und Einschlag nachgewiesen — ein Jäger, der hier auf den Anstand gehen wollte, bekäme nur noch gerupftes Geflügel zu schießen. Man erlaube mir eine Blumenlese aus dem ersten Aufzug nach von Wolzogen. „Liebesmahlspruch" (hierbei die Unterordnungen „Speermotiv" und „Elegische Figur"), „Gralsmotiv", „Glaubensthema", „Amfortas' Leidensmotiv", „Thorenmotiv" („durch Mitleid wissend, der reine Thor"), „Kundry's Rittmotiv", das eigentliche „Kundrymotiv", „Waldesrauschen", „Zaubermotiv", „Klingsormotiv", „Parsifalmotiv", „Herzeleidmotiv", „Glocken-

thema", „Heilandsklage". Man sieht vor Motiven den Antrag nicht.

Was ist das für eine sonderbare Kunst, die jedem Laut einen beschriebenen Zettel mitgeben muß? Wo bleibt die kindliche Spannung des Gemüthes, die auch dem größten Kunstwerk gegenüber zu Recht besteht? Wo sind die rauschenden Quellen, welche mich überraschen, fortreißen, erquicken sollen? Soll es in der Kunst denn gar keine Wildniß mehr voll Blumen und Kräuter geben, nur noch botanische Gärten, soll jeder Wellenschlag und jeder Windhauch seine abgezählten Tactstriche haben? Muß jeder leidenschaftlichen Regung nachgewiesen werden, unter welchem Längen- und Breitengrade des Leitmotivs sie steht? Giebt es ein Genießen ohne Freiheit, und ist es Freiheit, wenn ich mich in jedem Augenblick bis an die Zähne gewappnet auf die ästhetische Mensur stellen muß? — Man mag diese Leitfäden so ernsthaft lesen, wie man will: es wird schwer sein, dabei ernsthaft zu bleiben. Wie anders athmete es sich in einer Wagner'schen Partitur, wenn die Leitmotive darin nicht allen Sauerstoff verzehrten! Zuweilen fühlt er dies selbst. Das sind die Augenblicke der Ventilation, bei denen alle Welt aufathmet, wo er seiner eigenen Manier überdrüssig wird und Mensch mit Menschen zu sein versucht. Wagner ist der am wenigsten naive unter allen großen Künstlern. Seine Werke werden immer mehr zu dialektischen Wundern: kein Wunder daher, wenn ihnen auch kein Erdenrest von Dialekt, von Mutteridiom geblieben ist. Wohin man blickt in Partitur und Buch, überall der übernächtige, gewaltthätige Geist des Mannes, welcher alles naiv Organische zerstört. Selbst Lenz und Wald, auf die er gern

zurückkommt, sind im Grunde nur Verstandessecrete bei ihm. Nicht sie hauchen ihren frischen Athem in seine Seele, er bläst ihnen die seine ein. Er kann nur Schöpfer, nicht Geschöpf sein. Die Natur, wie sie ist, gefällt ihm nicht, er wagnerisirt sie. Bei diesem Mangel an Unterordnungssinn, an Natürlichkeit und Unbefangenheit, kann er auch ein natürliches und unbefangenes Publikum nicht brauchen. Er will nicht, daß man naiv, sondern präparirt sei. Und dafür sorgt er und sein Anhang nach Kräften. Vom ersten Keim durch alle Stadien des Werdens wird sein Werk öffentlich besprochen, präconisirt oder in die Acht erklärt, denn an Feinden fehlt es ihm natürlich nicht. Es erscheint das Buch, der Clavierauszug, der thematische Führer; die öffentliche Aufführung wird festgesetzt. Man muß ein so ungewöhnlicher Mensch wie Wagner sein, um beispielsweise in einer Zeit, wo das Buch schon in allen Händen ist, an der Partitur noch arbeiten zu können, unter solchem Maße einer auf sich gerichteten Aufmerksamkeit also nicht zu leiden. Möglich sogar, daß seine Phantasie dieses Anreizes bedarf. Alle Vortheile gelten bei ihm. Ich könnte mir denken, daß er seine halb fertig geschriebene Partitur auf öffentlichem Markte an der Sonne trocknete, wenn er sich von diesem Act irgend einen Vortheil für sie verspräche.

Gut vorbereitet also, wie zu einem Examen, wandeln wir endlich die Straße gen Bayreuth. Dort wartet unser ein unnachsichtiges Gericht. Man wird uns nachweisen, wie wir hier drei Noten Klingsor mit drei Noten Kundry verwechselt, dort eine der wichtigsten Anspielungen überhört haben. Die Bayreuther Kritik wirft uns zu den Todten.

Und neben uns liegt vielleicht Jemand, der von dem, was Rafael's Schule von Athen vorstellt, nichts gewußt hat und doch mächtig von ihrer Composition ergriffen war.

Das neue Bühnenweihfestspiel („Mysterium" gefiele mir besser, als das anspruchsvoll schwülstige Wort) beginnt mit einem Instrumentalvorspiel von mäßiger Ausdehnung, welches einige der wesentlichsten Motive, das des „Liebesmahls", des „Grals" und des „Glaubens" bringt, feierlich ernst, fast düster, vorherrschend As-dur, dieselbe Tonart, in welcher das Werk auch schließt. Das Glaubensthema erscheint mir als das schwächste des ganzen Werkes. Ich finde das ganz natürlich. Welchen Ausdruck sollte ein Mann wie Wagner gerade für diese Empfindung haben? Namentlich beim ersten Auftreten im Unisono macht es einen dürftigen Eindruck. Die zweimalige Modulation nach der oberen kleinen Terz ist von Wagner, und später von Liszt, recht abgenutzt und macht nichts weniger als den Eindruck von Potenz, was der Glaube doch sollte. Es ist charakteristisch, daß das Liebesmahlmotiv so viel bedeutsamer und ergreifender ist, weil Wagner sich bei ihm etwas Zuständliches denken konnte, während der Glaube ein Abstractum und ganz unzuständlich ist. Wagner muß immer Boden unter den Füßen haben, er kann nicht wie Beethoven aus seiner Einsamkeit heraus wie mit nackter Seele componiren. Er braucht das Costüm, er kann nur illustriren und deshalb schreibt er in richtiger Erkenntniß seiner Natur Opern. Versucht er einmal, reine Instrumentalmusik zu schreiben, so wird sie, wie im Siegfriedidyll zur Opernreminiscenz, oder wie in der Faustouverture zum dramatischen Carton. Wenn man die Motive im „Parsifal"

auf die Kraft ihres Profils untersucht, so wird man überall finden, daß diese Kraft mit der Situation steigt und fällt. Mozart und andere Leute haben oft die schönste Musik zu den insipidesten Worten geschrieben. Bei Wagner kann man den Satz so aussprechen: wo er schlechte Verse macht, macht er auch schlechte Musik, und wo er es mit einer langweiligen Situation, wie der zwischen König Marke und Tristan zu thun hat, macht er auch langweillge Musik. Wie er jede Situation beherrscht, so beherrscht sie auch ihn.

Beim Oeffnen des Vorhangs erblicken wir einen Wald im Gebiete des Grals. Posaunen von der Bühne intoniren das Liebesmahlmotiv. Gurnemanz, der alte Gralshüter, weckt die Knappen. Zwei Ritter, die dem siechen Amfortas vorangeeilt sind, besprechen mit dem Alten Bad und Heilkraut für den König. Da erscheint auf taumelnder Mähre Kundry. Wagner bezeichnet sie bei ihrem ersten Eintreten als „wild gekleidet, hoch geschürzt, herabhängender Gürtel von Schlangenhäuten, schwarzes in losen Zöpfen flatterndes Haar, tiefbraun-röthliche Gesichtsfarbe, stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr." Ein kleines Meisterwerk, dieses Porträt. Kundry übergiebt Gurnemanz ein Balsamgefäß und wirft sich ermüdet zur Erde. Dieses erste Auftreten Kundry's, wie überhaupt die ganze Figur, trägt das Monogramm der Wagner'schen Löwentatze, denn auf's Dämonische und Finstere versteht er sich wie kein Zweiter. Was ihm dichterisch an ihr zu gestalten versagt war, sein musikalisches Genie hat es wieder ausgeglichen.

Amfortas wird nun auf der Bahre hereingetragen, der Balsam Kundry's ihm gereicht und das Bad für ihn bereitet.

Die Treue Kundry's rührt ihn; aber er hofft nur noch auf den Tod oder den „reinen Thoren". Das Entzücken der Wagnerianer in der nun folgenden Scene ist der Contrast zwischen der überstandenen Schmerzensnacht Amfortas' und der „Waldesmorgenpracht" (das Wort ist von Wagner), die ihn vor dem Bad im heiligen See umfängt. Das bezügliche Motiv ist einschmeichelnd und angenehm nach allen herben Accenten, die wir vernommen haben, aber ich bleibe dabei, das ist wagnerisirte Morgenpracht. Der Morgen im Walde hat keine Doppelschläge, der Doppelschlag aber ist der Erbfeind der Wagner'schen Lyrik. Mit seiner süßlichen Manierirtheit stellt er sich gern da ein, wo Gefühle fehlen. Der Doppelschlag gleicht einer Schleife. Sie ist hübsch, wo sie hingehört. Was hat ein Wald aber mit Schleifen zu thun?

Ein Gespräch zwischen Gurnemanz und den Knappen, an dem die auf dem Boden kauernde Kundry jede Theilnahme abwehrt, bringt Aufschluß über Amfortas' und seiner Versucherin Geschick. Man hat die Auseinandersetzung etwas lang gefunden, mir erscheint sie als Wagner's eigenstes Walten. Erstaunlich ist dieses Talent im Sinfonisiren eines Vorgangs. Wie das aus scheinbar ungezählten Instrumenten zur Sache redet, gleich einer Parlamentsdebatte, wo Jeder vom Platze spricht! Wie die Motive, namentlich das „Zaubermotiv Klingsor's", ich möchte sagen phonographiren, daß man meint, nicht Töne, sondern bestimmte Worte zu hören! Lang mag das sein, langweilig nicht.

Hieran knüpft sich der große Moment, wo der verwundete Schwan hereinflattert, dem gleich darauf der von den Knappen ergriffene Parsifal folgt. Es wird Gericht über

ihn gehalten, denn im Gebiete des Grals sind die Thiere heilig. Gurnemanz forscht nach Parsifal's Herkunft. Er hat auf alle Fragen nur sein „ich weiß nicht". Wagner hat eine Vorliebe für diesen Mangel an Personalacten seiner Helden. Kundry aber weiß von Parsifal und erzählt auch von seiner Mutter Tod. „Dich Thoren hieß sie mich grüßen". Parsifal springt ihr bei diesen Worten an die Kehle, wird aber von Gurnemanz zurückgehalten und verfällt in heftiges Zittern. Kundry holt Wasser und besprengt ihn. Während Parsifal in Gurnemanz' Huth zurückbleibt, zieht sich Kundry schlaftrunken hinter ein Gebüsch zurück. Die Scene, so trocken zu erzählen, ist mit der nervösesten Lebhaftigkeit componirt. Bei dieser Gelegenheit sei dem vortrefflichen Clavierauszug Joseph Rubinstein's ein Wort des Dankes gesagt. Er ist so durchsichtig und mit solcher Sorgfalt in der Angabe der Instrumentation gearbeitet, daß, wer das Wagner'sche Orchester kennt, mitten darin zu stehen vermeint.

Unterdessen kehrt Amfortas aus dem Bade zurück. Gurnemanz geleitet liebend Parsifal. Merkwürdig wegen des gut nachgeahmten sybillinischen Tons unseres größten Dichters ist folgende Stelle im Buch:

Parsifal.

Wer ist der Gral?

Gurnemanz.

Das sagt sich nicht;
Doch bist du selbst zu ihm erkoren,
Bleibt dir die Kunde unverloren. —

Und sieh'! —
Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt:
Kein Weg führt zu ihm durch das Land,
Und Niemand könnte ihn beschreiten,
Den er nicht selber möcht' geleiten.

Parsifal.

Ich schreite kaum, —
Doch wähn' ich mich schon weit.

Gurnemanz.

Du siehst, mein Sohn,
Zum Raum wird hier die Zeit.

Die Bühne beginnt unter einer wunderbar phantastischen Musik sich allmählich aus dem Wald in eine Felsenwildniß und aus dieser in die Gralsburg, eine Säulenhalle mit Kuppelgewölbe, zu verwandeln. Der Graldienst beginnt und wird durch das Liebesmahl beschlossen. In dieser Hauptscene des ersten Aufzugs hat man das Erhabenste erkennen wollen, was Wagner's Kunst bisher geschaffen hat. Im Gegensatze dazu haben ängstliche Gemüther in ihr die Entweihung eines allen Christen theuren Sacramentes erblickt. Zugegeben kann hier nur werden, daß eine heilige Handlung, welche auf der Bühne dargestellt wird, auf eine theatralische Wirkung nicht ganz verzichten kann. Die Frage ist also so zu stellen: darf ein Sacrament überhaupt auf die Bühne gebracht werden? Wie war es denn mit dem alten Passionsspiel, dessen letzten Ausläufer wir im Oberammergau erlebt haben? War das etwa keine Bühne und haben wir das Abendmahl auf ihr nicht dargestellt gesehen? Und was Lionardo malen durfte,

warum sollte das Wagner nicht componiren dürfen? Der Unterschied zwischen beiden künstlerischen Absichten ist nur ein scheinbarer. Der Maler malt den intimsten Vorgang der christlichen Religion für die Kirche, der Musiker componirt ihn für das Theater. Muß dieses durchaus profan, jene durchaus heilig sein? Ich kenne nichts Heiligeres als die Osterscene im Faust, und nichts Profaneres als eine heilige Handlung in der Peterskirche. Man muß das gesehen haben, wenn man sich von kirchlicher Weltlichkeit einen Begriff machen will. Am Local liegt also nichts. Nur darauf kommt es an, welche Absicht den Künstler bei der Vorführung eines solchen Actes leitet, und ob seine Darstellungsmittel rein und würdig sind. Mich berühren alle kirchlichen Handlungen in Meyerbeer'schen Opern widerwärtig, weil sie nichts als Effekthascherei mit ehrwürdigen, für diese Zwecke ungeeigneten und darum verwerflichen Mitteln sind. Im „Parsifal" wird man vergebens nach etwas Unwürdigem suchen. Wagner ist ganz ernst in den heiligen Gedanken vertieft, und wie ernst er sein kann, davon ist der „Parsifal" das redende Zeugniß. Glocken und Knabenstimmen sind das Einzige, was er von ungewöhnlichen Mitteln heranzieht. Sie sind an sich durchaus zulässig und mit dem größten Geschick, wozu ich nicht an letzter Stelle das Maßvolle zähle, seinem Zwecke dienstbar gemacht. Der Glocken hat er vier. Sie sind in die Töne C, G, A, E gestimmt und zwar so, daß C der höchste Ton ist. Sie bilden für sich ein Motiv, das Wagner sehr genial als basso ostinato verwendet. Dieser eherne Grundbaß klingt wie die Stimme der Erde selbst. Er ist die vierfache Wurzel zum Satz von der Erlösung. Kurz vor dem Eintritt der

Glocken intoniren Posaunen und Trompeten von der Bühne herab das Motiv des Liebesmahls, unter den feierlichen das feierlichste, weil ihm die Unendlichkeit der Sehnsucht innewohnt. Die Gralsritter beginnen die chorale Partie mit einem breit gesprochenen Unisono. Jünglinge aus der mittleren Höhe und Knaben aus der Kuppel herab nehmen alternirend daran Theil. Der Verlauf der Feier bis zur Vertheilung von Wein und Brod ist mit der Feder nicht zu schildern. Die Stimme Titurel's, „wie aus dem Grabe klingend", fordert zur Enthüllung des Grals auf, der endlich nach einem langen Kampf mit Amfortas zum Glühen gelangt. Ursprünglich schloß der Aufzug mit einer spöttischen Bemerkung Gurnemanz' gegen Parsifal. Wagner hat richtig empfunden, daß dieser Dissonanz eine Consonanz folgen mußte und läßt den Chor noch einige versöhnende Tacte singen. Auffallend ist in dem chorischen Grundriß die Goethe'sche Idee der sphärischen Ordnung der Stimmen. Dieses soll kein Vorwurf sein. Von wem soll man lernen, wenn nicht von Goethe?

Warum ich in diesem tieffsinnigen Stück, dessen Größe ich voll bewundere, nicht die höchste Blüthe Wagnerischen Geistes erkennen kann, will ich versuchen jetzt, bei der Besprechung des zweiten Aufzugs, deutlich zu machen. Die höchste Blüthe einer Kunst ist nicht immer und nothwendig die höchste Kräfteansammlung. Sie hängt von ganz anderen Bedingungen ab. Die höchste Blüthe einer Kunst entsteht nur dann, wenn ein bestimmtes künstlerisches Individuum dasjenige Werk schafft, für welches es den bestimmtesten und ausschließlichen Beruf hat. In solchem Fall pflegt sogar eine gewisse Oekonomie der Triebkräfte wahrgenommen zu werden, weil kein

Atom derselben verloren ging. So denke ich mir, daß der „Don Juan" geschrieben ist. Mozart hatte gewiß noch viele Pfeile in seinem Köcher, die er gar nicht verschossen hat. Das größte Genie jedoch kann sich selbst aufheben, wenn es sich vor falsche Aufgaben stellt. Als ich den zweiten Act des „Parsifal" zum ersten Male las, wollte mir das Wort nicht aus dem Kopf: „ich bin des trocknen Tons nun satt". Wagner's eigentliches Gebiet ist nicht der Gral, sondern der Kampf gegen diesen, nicht die himmlische, sondern die irdische Leidenschaft — mit einem Wort nicht die kalte, abstracte Tugend, sondern die „süße" Sünde. Wieviel talentvoller und lebendiger ist Ortrud als Elsa, der frevelnde Tannhäuser als der reuige! Wie langweilig ist die edle Fricka, wie geistreich und liebenswürdig der verschmitzte Loge! In der Partitur des „Parsifal" sind Kundry und Klingsor die uneingestandenen Lieblinge Wagner's. Der erste und zweite Act unterscheiden sich für mich wie künstlich erwärmte und naturwarme Luft.

Der zweite Aufzug spielt in Klingsor's Zauberschloß und Garten. Wie das im Vorspiel gleich hundert Füße regt, als ginge es nach der Kirche zur Kirchweih! Klingsor, auf einem Mauervorsprung vor einem Metallspiegel unter allerlei Zauberwerkzeug sitzend, erblickt Parsival, welcher „kindisch jauchzend" dem Schlosse naht. Er entzündet Räucherwerk, denn ohne Dämpfe geht es in solchem Fall bei Wagner nicht her, und beschwört Kundry herauf, die „Urteufelin, Höllenrose, Herodias". Kundry erscheint schlafend. Bei ihrem Erwachen stößt sie einen schrecklichen Schrei aus, der Schrei wird zum Klagegeheul und in seiner weiteren Abtönung zum bangen

Wimmern: eine Aufgabe, an der sich die Interjectionskunst einer Schauspielerin erproben kann. Klingsor ruft ihr zu:

Sag', wo treibst du dich wieder umher?
Pfui! Dort bei dem Ritter-Gesipp',
Wo wie ein Vieh du dich halten läßt?

Kundry stöhnt. Ich mag die bedenklichen Stellen im weiteren Gespräch nicht citiren. Klingsor fordert Kundry auf, Parsifal zu verführen. Sie will nicht, aber sie muß; der Höllenzwang ist stärker. Unterdessen vertheidigen die von Klingsor gefangen gehaltenen und zum Kampf aufgerufenen Ritter die Burg und werden von Parsifal zu Paaren getrieben, worüber Klingsor schadenfroh wird.

— Sie weichen, sie fliehen:
Seine Wunde trägt Jeder nach heim! —
Wie das ich euch gönne! —
Möge denn so
Das ganze Rittergeschlecht
Unter sich selber sich würgen! —

Kundry geräth in ein immer extatischeres Lachen. Plötzlich ist ihre Gestalt verschwunden, das bläuliche Licht erloschen. Klingsor versinkt langsam mit dem Thurm, der Zauber beginnt. Ein feenhafter Garten steigt auf und erfüllt die Bühne mit tropischer Vegetation. Schöne Mädchen in „flüchtig übergeworfener Kleidung", wie aus dem Schlaf geschreckt, stürzen von allen Seiten herbei und suchen ihre Ritter. Parsifal blickt staunend von der Burgmauer auf das Getümmel. Von höchster Genialität ist der Contrast zwischen dem Waffentumult und dem nun folgenden Ensemble der Blumen-

mädchen. Auf den ersten Blick sieht dasselbe zwölfstimmig aus. Die Mädchen theilen sich nämlich in zwei Gruppen zu drei Sopranen und in zwei dreistimmige Frauenchöre. Sieht man genauer hin, so liegt die Erfindung wesentlich doch wieder im Orchester. Die Stimmen greifen heraus, was sich von kleinen sangbaren und leider auch unsangbaren Phrasen fangen läßt; oft behelfen sie sich mit bloßen harmonischen Noten. Ich verstehe nicht, wie Alb. Heintz von diesem Ensemble sagen kann: „wer die Augen nicht absichtlich schließen will für die Beobachtung dessen, was Wagner auf diesem Gebiete (er spricht von der Feinheit der Gruppirung der Solo- und Chorstimmen und ihrer dramatischen Wirkung) von den vorangegangenen Meistern, Seb. Bach eingeschlossen, gelernt hat, aber nun mit neuer Kraft für die Verwirklichung seiner Schule hervorzaubert, der muß hier staunen über das reiche formbildende Genie des Meisters". Ich schließe die Augen nicht absichtlich, ich schließe sie überhaupt nicht; aber gerade das Formbildende kann ich hier nicht wahrnehmen und nach dem Nachweis eines Studiums Bach's bei Wagner sehe ich mich auch vergeblich um. Wagner kann ausgezeichnet polyphon schreiben, wie er namentlich in den „Meistersingern" bewiesen hat; von Bach's Art finde ich aber nicht die Spur. Das Formbilden ist sicher nicht seine starke Seite. Er formt weniger, als er webt. Seine Partitur ist mehr Gobelin als Bild.

Die Scene, wie Parsifal in den Garten hinabspringt, die Mädchen sich in lebende Blumen verwandeln und er mit Ihnen verliebte Zwiesprache führt, ist reizvoll und verführerisch componirt. Eins der Motive erinnert an den Ge-

sang der Rheintöchter in der „Götterdämmerung“. Schlimm sind die Verse. Hier eine Probe.

Die Mädchen.

Bist du uns hold, so bleibe nicht fern;
Und willst du uns nicht schelten,
Wir werden dir's entgelten.
Wir spielen nicht um Gold,
Wir spielen um Minne's Sold:
Willst du auf Trost uns sinnen,
Sollst den du uns abgewinnen.

Das könnte der gewöhnlichste Operntextdichter geschrieben haben. Der Musiker muß hier wieder einmal den Dichter decken. Nach dem reizvollen, geistreichen und nirgends ermüdenden Ensemble tritt Kundry auf. Parsifal ist erstaunt, sich bei seinem Namen rufen zu hören. „So nannte träumend mich einst die Mutter“. Bei Kundry's schmeichelndem „Ihr kindischen Buhlen weichet von ihm“, wird gewiß Mancher mit mir an das „Soll ich lauschen“ im Duett des zweiten Actes von „Tristan und Isolde“ erinnert werden. Solch ein Reminisciren an sich selbst läßt man sich gern gefallen, da Wagner eigentlich nie auf fremdem Acker erntet. Kundry erzählt Parsifal nun von seiner Herkunft, seinem Vater Gamuret und seiner Mutter Herzeleide, von seiner Geburt nach des Vaters Tode und wie die Mutter gebrochenen Herzens gestorben ist. Wagner bringt hier eins der frappantesten Motive, das er je erfunden hat. Heintz nennt es das „Motiv des Mutterschmerzes“. Ich glaube, daß selbst das Notenbeispiel hier kaum eine Idee von dem seltsamen Reiz der mu-

sikalischen Erfindung geben würde. Ein völlig teuflischer Einfall Kundry's ist es, Parsifal den letzten Gruß der Mutter als ersten Liebeskuß ihrerseits zu bieten. Dieser Kuß bringt Parsifal die Erkenntniß. Es folgen nun Scenen von einem mystischen Hautgout, den nur die Feder des Wagnerianers in ihrer höchsten „Entrücktheit", um diesen Lieblingsausdruck des Meisters zu gebrauchen, schildern kann: Parsifal, der, die Gefahr begreifend, reuevoll auf die Kniee gesunken ist, wird jetzt unter dem vollen Aufgebot der Leidenschaft Kundry's gewissermaßen bildlich verführt. Man bedarf hier außer Auge und Ohr noch eines anderen Sinnes, um dieses parabolische Räucherwerk in sich aufzusaugen. Componirt ist dies alles mit jenem Genie, welches auf dem Gebiete der Allitteration von Sinnlichkeit und geistiger Ueberspannung das letzte Wort zu sprechen weiß. Selbst der gröbste Kunstverstand muß fühlen, wie hier Wagner's eigenste Welt lebt. Auf die noch zuckende Lust das Weihwasser sprengen, den Mutterkuß auf den Mund des Geliebten drücken, wer kann das außer ihm? Kundry erblickt in Parsifal den Heiland:

> Seit Ewigkeiten — harre ich deiner,
> Des Heilands, ach! so spät,
> Den einst ich kühn verschmäht. —

Und weiter:

> Laß mich dich Göttlichen lieben,
> Erlösung gabst du dann mir.

Dazwischen heißt es dann wieder:

> So war es mein Kuß,
> Der welt-hellsichtig dich machte?

Mein volles Liebes-Umfangen
Läßt dich dann Gottheit erlangen!

Man sieht, wie dunkel das alles ist. Auf das Verlangen Parsifals, ihm den Weg zu Amfortas zu weisen, geräth Kundry in Raserei und verflucht ihn zur Irre. In diesem Augenblick tritt Klingsor heraus und schleudert auf Parsifal seinen Speer, der über dessen Haupte schweben bleibt. Parsifal ergreift ihn und, die Gestalt des Kreuzes mit ihm zeichnend, ruft er:

Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber:
Wie die Wunde er schließe,
Die mit ihm du schlugest, —
In Trauer und Trümmer
Stürze die trügende Pracht!

Das Schloß versinkt, der Garten verdorrt, die Mädchen verwelken wie Blumen. Der zusammengebrochenen Kundry ruft der enteilende Parsifal zu:

Du weißt —
Wo einzig du mich wiedersiehst!

Auffallend ist die Wildheit der Modulation in der Musik. Ich stoße mich nicht an der unvermittelten Folge von Ges-dur und D-moll Dreiklang, wie Wagner sie zu den Worten: „es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäß" gebraucht. Einmal paßt sie zu dem, was er ausdrücken will, und dann ist die Modulation auch nicht so abenteuerlich, als sie auf den ersten Blick erscheint. Man denke sich statt Ges-dur, Fis-dur. Von Fis-dur nach D-dur wäre kein so ungewöhn-

licher Schritt, und die große Terz ist in die kleine bald verwandelt. Auch die verirrenden Ausweichungen bei „in höchster Noth wähn' ich sein Auge schon nah'" sind nicht ohne exotischen Reiz für mich. Mir scheint jedoch, daß Modulationen wie auf Seite 179 des Clavierauszuges vor Kundry's „Gelobter Held", wie sehr man dem charakteristischen Ausdruck auch Vorschub leisten will, das Maß des Erträglichen überschreiten. In dieser Ruhelosigkeit liegt ein Hauptgrund der Ermüdung, welche Wagner's Musik hervorruft. Hier, meine ich, fehlt es an dem rechtzeitigen Zurücktreten von der Staffelei, an der Rücksicht auf die menschliche Constitution und ihr Maximum von Receptivität. Daß bahnbrechende Musiker unser Ohr umbilden, daß sie nicht nur unseren akustischen Gesichtskreis, sondern auch unsere Sensibilität erweitern, ist gewiß wahr. Dissonanzen, vor denen der Mensch zuerst erschrak, als Bach und Beethoven sie schrieb, sind seitdem Gemeingut geworden, und es liegt der ästhetischen Annexion hier gewiß ein unübersehbares Gebiet offen. Der Aneignungstrieb kann wie jeder andere entwickelt werden; aber es ist nicht nöthig, ihn zur Vergewaltigung aufzureizen. Ich füge übrigens hinzu, daß der „Parsifal", verglichen mit „Tristan und Isolde" z. B., was Excentricität betrifft, von der vornehmsten Zurückhaltung ist. Es ist unglaublich, welchen Sieg Wagner in hohem Alter noch über seine Natur errungen hat.

Dem dritten und letzten Aufzug geht wieder ein Vorspiel voraus. Es münden hier viele Quellen, aus denen sich die Parsifalpartitur zusammensetzt und die motivische Feinkunst des Componisten verbindet sich mit seinem Genie für comple-

mentäre Farben im Orchester. Wenn sich, was wir Stimmung nennen, dem Grunde vergleichen läßt, der durch die krystallklar fluthende Welle heraufblickt, so schauen wir hier durch den Schleier der Musik auf den geologischen Grund der Dichtung. Nachdem sich die Bühne geöffnet, sehen wir Gurnemanz zum Greise gealtert, in einer anmuthigen Frühlingslandschaft. Es ist Charfreitagmorgen. Er hat einen Klageruf vernommen und entdeckt im Dornengestrüpp die erstarrte Kundry, die er zum Leben erweckt. „Dienen, dienen", sind die einzigen Worte, die wir von ihr zu hören bekommen. Sogleich schickt sie sich an, nützlich zu sein, begiebt sich in die Hütte und geht, Wasser zu holen, zum Quell. In der Ferne sieht man einen Wanderer. Kundry deutet auf ihn hin. In schwarzer Waffenrüstung, geschlossenen Visiers und mit gesenktem Speer tritt er näher. Es ist Parsifal. Ich halte diesen Moment und das sich daran knüpfende Gespräch zwischen ihm und Gurnemanz für einen der schönsten der ganzen Partitur. Man fühlt, was in jedem der drei Menschen vorgeht, man fühlt den warmen Anschlag ihres Pulses. Man fühlt, was war, und wie der furchtbare Krampf jetzt sanft zum Ausschwingen kommt. Es ist, als ob die Hand, die dies geschrieben, einen funkelnden Stein am Finger trüge, in dem sich Vergangenheit und Zukunft prismatisch berühren. Wagner hat die Inspiration gehabt, den gedämpften Violinen, Bratschen und Celli ein leise ausgehaltenes, eingestrichenes Cis anzuvertrauen, das wie aus anderer Welt herklingt. Gurnemanz berichtet nun die trostlose Lage des Grals, wie Titurel gestorben ist und Amfortas des heiligen Amtes nicht mehr waltet. Darüber droht Parsifal, sich seiner

Schuld durch langes Irren bewußt, ohnmächtig zusammenzubrechen. Kundry will ihn mit Wasser benetzen; doch Gurnemanz, der den heiligen Speer in Parsifal's Hand wieder erkannt hat, leitet ihn zum heiligen See. Dort wird ihm die Rüstung abgenommen, Gurnemanz netzt sein Haupt und Kundry seine Füße, die sie mit ihren schnell gelösten Haaren trocknet. Sodann wird er von Gurnemanz gesalbt und Parsifal tauft die heftig weinende Kundry. An diesen Weiheact schließt sich eine der lieblichsten Erfindungen der Wagner'schen Muse, der „Charfreitagszauber". Er beruht auf dem poetischen Gedanken, daß an diesem Morgen die entsündigte Natur besonders reizvoll blühe, wie in heiliger Ungestörtheit. Ein breiter, durch keine scharfe Dissonanz gestörter Gesang erquickt hier, wie gesättigt von Blumenhauch, die Seele, und läßt sie voll ausathmen. Parsifal küßt Kundry sanft auf die Stirn. An dieser Stelle fühlen wir, daß uns Kundry nicht gleichgültig war; daß ihre Erlösung vom Fluch uns selbst wie von einem Alp befreit.

Leise Glockentöne bereiten die Schlußscene vor. Parsifal und Gurnemanz legen ihre Ordenstracht an. Die Gegend verwandelt sich allmählich wieder in das Felsgewölbe und aus diesem in die hohe Gralshalle. Titurel's Leiche und Amfortas im Siechbett werden von verschiedenen Seiten hereingeleitet. Eine düstere, marschartige Trauermusik erklingt, erst vom Orchester allein, dann von den Rittern unisono vorgetragen. Die Contrabässe intoniren dazu ein eigenthümlich wuchtiges Thema. Die Ritter dringen auf die Enthüllung des heiligen Gefäßes. Amfortas, nur Todessehnsucht im Herzen, reißt sich das Gewand auf und zeigt die offene Wunde. Er bittet

die Ritter ihm den Tod zu geben. Da tritt Parsifal hervor, streckt seinen Speer aus und berührt mit dessen Spitze Amfortas' Wunde.

Nur eine Waffe taugt: —
Die Wunde schließt
Der Speer nur, der sie schlug.

Amfortas leuchtet in „heiliger Entzückung" auf. Parsifal öffnet den Schrein; der Gral erglüht. Titurel, für diesen Augenblick wieder lebendig geworden, erhebt sich segnend im Sarge. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifal's Haupt. Kundry sinkt, auf den Gral blickend, entseelt zu Parsifal's Füßen. Gurnemanz und Amfortas huldigen dem neuen König. Chöre der Ritter, zu denen sich wieder Stimmen aus der mittleren und höchsten Höhe gesellen, schließen das Werk in feierlichem Verhallen.

Wie soll ich die Pracht des Orchesters in dieser und der Schlußscene des ersten Aufzuges schildern? Ein schwellender Klang, als wollte sich aus seinem Busen ein zweites gebären, rauscht es dahin. Wie edles Gestein sitzen die funkelnden Lichter der Messinginstrumente auf dem Brokat des Saitenchors. Wagner instrumentirt nicht wie andere Sterbliche, welche für ihre Ideen den Orchesterausdruck suchen. Er fängt mit der Partitur an. Sein erster Gedanke ist gleich mit dem Pinsel, nicht dem Bleistift hingeworfen. Niemals macht sein Orchestersatz, wie bei anderen Meistern, den Eindruck der gealterten und geschminkten Skizze.

Genug der Kritik. Wer aus dem Dunst der Thäler heraufsteigt auf die reine Höhe, wo kein Staub alltäglicher

Gedanken mehr die Luft beschwert, der hat das Gefühl, der Gefangenschaft entronnen zu sein und ein neues Leben zu beginnen. Die Kunst kann eine ähnliche Feiertags-empfindung schaffen und ich meine, die diesmaligen Tage von Bayreuth werden an Wenigen ohne solche Wirkung vorübergegangen sein. Man mag über den „Parsifal“ denken wie man will, darüber werden wohl Alle einig sein, daß nur ein Mensch von den ungewöhnlichsten Anlagen ihn schaffen konnte. Nie ist Wagner seinem Ideal, der Einheit von Drama und Musik, näher gekommen; nie hat er ein geschlosseneres, reiferes und maßvolleres Werk geschrieben. Die Proportionen sind bis auf geringe Ausnahmen durch den überlegensten Kunstverstand abgemessen. Die musikalische Phantasie zeigt kaum einen Schimmer von Ermattung. Der Stoff, gerade fremdartig genug, um zur Verwunderung aufzufordern, entbehrt nicht jener vertraulichen Wärme, welche Neigung erweckt. Dem „Parsifal“ steht eine kleine Unsterblichkeit bevor; denn ganz unsterblich ist keine Musik, am wenigsten eine für die Bühne. Die Einbürgerung in die bestehenden Kunstverhältnisse kann mit Gewißheit vorausgesetzt werden, denn an die dauernde Couliſſe des Fichtelgebirges glaubt wohl Niemand.

Bedeutende Werke haben eine Eigenschaft, die sie sogleich von der Allgemeinheit abhebt. Sie ruhen in sich. Es strömt jener Friede von ihnen aus, der über dem reifen Kornfeld liegt, das die Abendluft leise bewegt. Alles ist abgethan. Der Kampf des Werdens liegt wie eine versunkene Wetterwolke am Boden, welche nicht mehr droht, nur noch erinnert. —

Das ist die Mittelstimme der Empfindung, mit der ich diesmal Bayreuth verlassen habe.

Es bleibt mir noch ein Wort für Scene und Darsteller. Die Kunst des Decorationsmalers habe ich nie auf einer höheren Stufe, als in der Gralshalle und den beiden Waldlandschaften gesehen. Im Zaubergarten war das Blumendessin leider zu groß gerathen. Solch' riesige Blumenkelche sind selbst im Garten eines Hexenmeisters unwahrscheinlich. Der Reiz der Blume nimmt nicht mit ihrer Größe zu, wie wir von der Sonnenblume wissen. Die Blumenmädchen, deren Costum sehr an Grandville's „fleurs animées" erinnerte, haben ihre schwierigen Partien so rein gesungen und so unrein gespielt, wie es so artigen Geschöpfen in ihrem verführerischen Geschäfte möglich war. Der Gralsdienst mit seinen Chören und Aufzügen war das Würdigste und Stilvollste, was ich von ähnlichen Darstellungen auf der Bühne für möglich gehalten habe. Keine Spur von jenem fatalen Theaterkram, der Illusionen erwecken will und sie nur zerstört. Nie werde ich den Schrein tragenden Knaben in seinem zweifarbigen Gewand und dem blonden Engelsgesicht vergessen. Nicht Rafael wäre bei seinem Anblick ungerührt geblieben. Die Glocken wollten nicht recht stimmen; man war zu allerlei Reductionen genöthigt, und die Contrabässe mußten ihren würdigen Commilitonen zu Hilfe kommen.

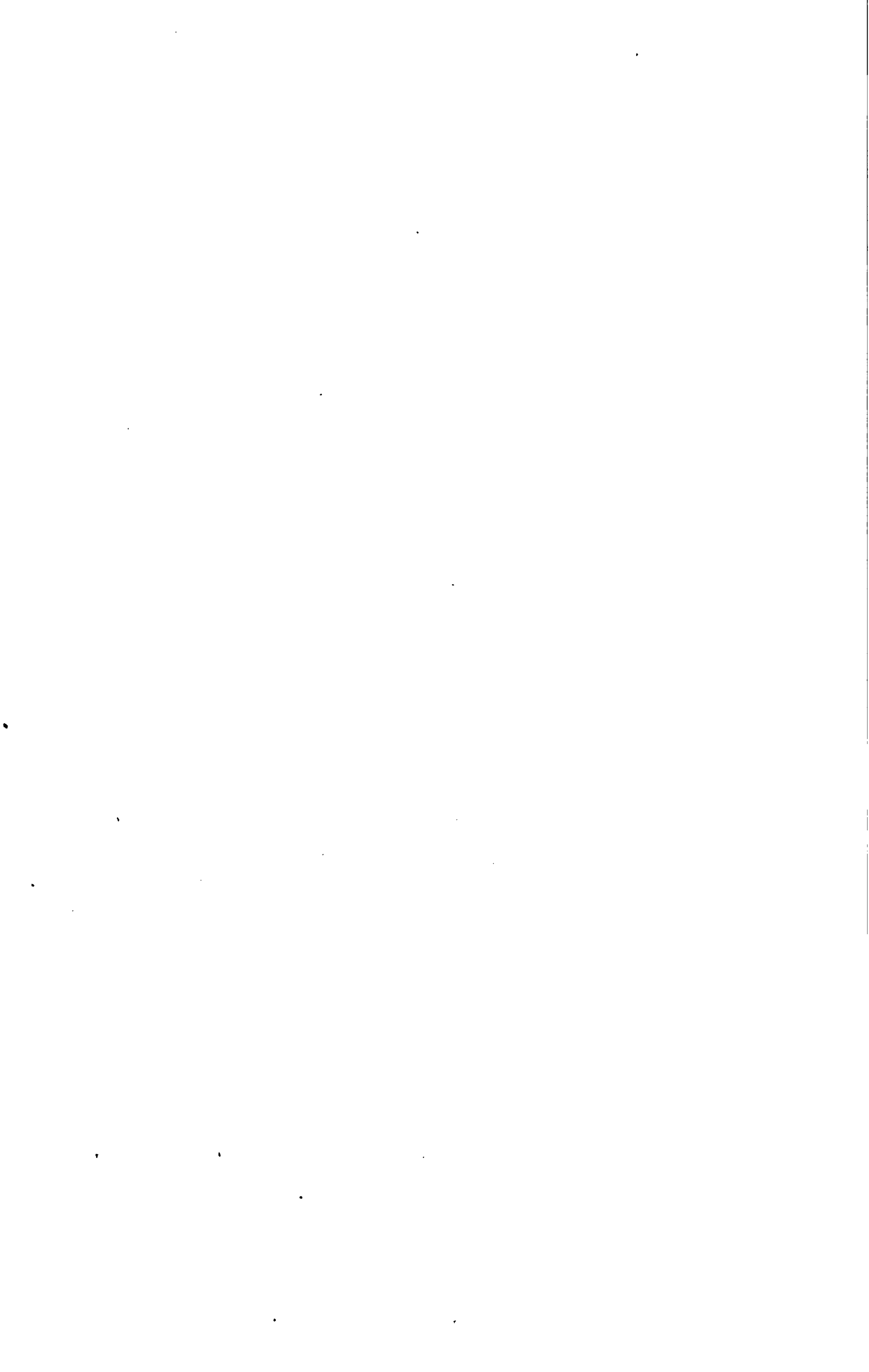
Die Besetzung der Rollen war eine mehrfache. Ich wohnte den beiden ersten öffentlichen Vorstellungen am 30. Juli und 1. August bei, in denen Parsifal von Winkelmann

und Gudehus, Gurnemanz von Scaria und Siehr, Kundry von Frau Materna und Marianne Brandt, Klingsor von Hill, Amfortas von Reichmann gegeben wurde. Die bedeutendsten Leistungen waren die der Materna und Scaria's. Frau Materna gab die Scenen im ersten Act nicht zu wild, im zweiten decent, und im dritten mit einer Stimmungsgewalt, daß uns Hörenden der Athem stockte. Der fünfundvierzig Secunden währende Kuß — Kenner haben seine Dauer berechnet — war natürlich auch für sie eine Klippe. Ist es nicht merkwürdig, daß bei Wagner selbst der Kuß zu lang wird? Bezaubernd war die Fußwaschung und das erste lange Weinen. Die Meisten unter uns haben mitgeschluchzt. Amfortas, welcher seine Bahre fast nicht verläßt, kam in Reichmann's Darstellung auch geistig nicht recht zum Stehen. Winkelmann gelang in seinem Parsifal der Wildling besser als der Heilige. Hill's Klingsor hatte zu viel Modellpathos. Eine unglückliche Idee Wagner's war das Verharren Kundry's im blauen Licht, nachdem Klingsor sie heraufbeschworen. Das könnte viel poetischer gemacht werden, und Wagner wird das auch einsehen. Er ist nicht mehr so schroff wie früher. Scaria und Siehr als Gurnemanz, namentlich ersterer als hoher Greis im letzten Act, haben ihre Rolle nicht nur gespielt, sondern den Dichter ergänzt. Marianne Brandt kann Alles, aber verführen kann sie nicht. Ihr zweiter Act war eine malerische Unmöglichkeit. Im ersten und dritten hatte sie überwältigende Momente. Das Orchester unter Leitung von Levi erschien mir noch vollkommener, als das von 1876. Man hörte die Saiteninstrumente mehr. Die sinnliche Wirkung

dieser mehr als hundert Instrumente, von den vorzüglichsten Musikern gespielt, kann nur ein Dichter schildern.

Auf die Wiederbelebung Titurel's im letzten Act hatte Wagner verzichtet. Er muß gefühlt haben, daß ein geschlossener Sarg beredter ist, als ein offener.

Richard Wagner's Tod.



(1883.)

Am 13. Februar Nachmittags stand im Palazzo Vendramin in Venedig ein Herz still, das wie kein anderes die Welt bewegt hat. Dort, wo die Welle des Canale Grande fluthet, hat man in die schwarze Gondel den Sarg versenkt, in dem die sterblichen Ueberreste R. Wagner's ruhten. Ein Künstler und Streiter höchster Art ist in ihm gestorben. Aus dem Herzen des Volkes geboren, der Sohn eines kleinen Beamten, hat er durch Mühsal und Noth seinen Weg gefunden bis hinauf zu den Sternen. Das Schicksal hat ihm im Alter verschwenderisch gegeben, was es seiner Jugend- und Manneszeit schuldig geblieben war; es hat seine letzten Jahre mit allem Ruhm geschmückt, der Sterblichen zu Theil werden kann, ja, man kann wohl sagen mit einem Ruhm, wie er Sterblichen noch nie zu Theil geworden ist. Die That von Bayreuth ist als Ausdruck persönlicher künstlerischer Macht in der Geschichte der Kunst ohne Beispiel. Und auch darin zeigt sich die Huld des späteren Schicksals an ihm, daß er in einem Augenblicke von der Arbeit abgerufen wurde, wo die Schatten des Greisenalters noch nicht ihre verzerrten Züge auf seinen Weg geworfen hatten. Der „Parsifal“, sein reifstes Werk, sollte auch sein letztes sein; in ihm ist

Wagner's Kunsttraum ausgeträumt. Man sagt, daß ihn seitdem ein Stoff aus der indischen Mythe für ein neues Bühnenwerk beschäftigt hätte. Daß gerade der Buddhismus mit seiner mystischen Auflösung in's All für den grübelnden Philosophen, der in ihm steckte, Reiz hatte, ist sehr begreiflich; zu bezweifeln aber ist es, daß es ihm beschieden gewesen wäre, über sein christliches Drama als Kunstwerk hinauszugehen, denn auch der ungemessensten Gestaltungskraft sind Grenzen gezogen. Wagner war nicht der Mann, um stehen zu bleiben oder gar zurückzuschreiten. In ihm lebte der Sehnsuchtsdrang des Entdeckers; in seiner Seele muß ein ununterbrochenes Phosphoresciren gewesen sein. In dem Augenblick, wo er sich nicht mehr wandeln, nicht steigern konnte, hätte er auch nicht mehr leben können.

Wagner gleicht darin Beethoven, daß sein Kunstschaffen ein beständiges Bergan war. Man betrachte nur das Dreigestirn „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", oder wenn man den ganzen Weg vom Lehrling zum Meister überblicken will, „Rienzi" und die „Meistersinger". Welche staunenswerthe Kraft der Entwickelung, wie sie nur den größten Künstlern gegeben ist! Die Faustarbeit seines Lebens, die Tetralogie, unterbrach er mit erfrischendem Instinct durch zwei Partituren, die jener so fern lagen, wie die Jahrhunderte, in denen sie spielen, in ihrem Eigenleben aber zu den glänzendsten Manifestationen seines Geistes gehörten, eben diese „Meistersinger" und „Tristan und Isolde". Es ist beklagenswerth, daß Wagner nie wieder die Idee eines Seitenstücks zu Hans Sachs' edler Meisterzunft vorgeschwebt zu haben scheint. Welche heiter bewegte Anregung hätte ein

ähnlicher Stoff einem Manne von seinem Esprit, seiner Ironie, seiner Beherrschung der lyrischen Factur gerade im beschaulichen höheren Alter gewährt! Thorheit, über unwiederbringlich Verlorenes zu klagen, statt „sich des versicherten Gutes" voll und ganz zu erfreuen.

Es ist charakteristisch für Wagner, daß er noch am Morgen seines Sterbetages einige Stunden gearbeitet hat, daß er so zu sagen mit der Feder in der Hand gestorben ist. Sein Leben war unausgesetztes Arbeiten, Ruhe kannte er nur als Vorstellung. Die Stunde der Erschöpfung schlug ihm nie wie anderen Sterblichen, selbst nach dem größten Werke nicht; sie wurde bei ihm zu jenem leuchtenden Bogen, welcher sich gewitterfroh nach dem fremden Ufer schlägt.

Nie vielleicht hat es einen Künstler gegeben, dem die Revolution so im Blute lag wie ihm. Man kann sich seine Stirn ohne Zornader kaum denken. Er haßte den Schlendrian, das falsche Herkommen und Philisterthum, wie man seine Erbfeinde haßt. Die Mißbräuche des Theaters, seine Intendanzen und Capellmeister schlug er nieder wie Mohnköpfe. Daß er in seinen Angriffsmitteln nicht wählerisch war, daß er nicht viel danach fragte, ob unter seinem Strafgericht auch Gerechte zu Grunde gingen, wissen wir freilich. Als er aber seine vernichtende Broschüre über das „Dirigiren" schrieb, stellte er sich selbst vor aller Welt an die Spitze des Orchesters und zeigte, daß er besser dirigirte als alle anderen. Das erstaunlich sichere Gefühl, welches er für das Grundtempo fremder Musikwerke, namentlich Beethoven'scher, besaß, wurde nur noch von der Freiheit übertroffen, mit der er es an richtiger Stelle zu modificiren verstand.

Wagner's Tod ist für seine Familie und die nächsten Freunde ein tragischer Schlag; für seine Kunst wird er ein Reinigungsproceß sein. Sie wird fortan ausklingen können im reinen Aether des Schönen, unbehelligt von dem Lärm des Tages, unbelastet von dem Druck persönlicher Reizungen. Der Hader der Parteien wird über des Meisters Grab allmählich stiller werden, bis er an einem reinen Morgen ganz verstummt sein wird. Das wird das geweihte Festspiel sein, welches die Nachwelt dem großen Künstler bringt. Jede Revolution, und eine solche war die Wagner'sche Kunst, ist mit Heftigkeit und Uebertreibung verknüpft; sie beginnt mit dem scheinbaren Unrecht, etwas der großen Masse der Menschen Heiliges umzustoßen und an seine Stelle das Neue, noch Ungeprüfte, zu setzen. Dieses scheinbare Unrecht kann sie nur sühnen, indem sie für ihr Postulat den Beweis der Wahrheit antritt. Gelingt ihr dies nicht, so war sie ungerecht, falsch und schädlich. An der Wagner'schen Kunst ist es jetzt, nach dem Tode ihres Schöpfers zu beweisen, daß sie gerecht, wahr und nützlich gewesen. Der Tod ist die große Liquidation, welche die alten Procuren im Handelsregister löscht, das Mein und Dein der Gesellschafter bis auf den Heller berechnet. Fortan wird um ein Lächeln des Meisters nicht mehr gebuhlt, sein Zorn nicht mehr gefürchtet werden können. Nur seine Werke noch werden lächeln oder zürnen.

In der Geschichte der Oper wird der 13. Februar 1883 der Abschluß einer großen, in ihren Folgen noch unübersehbaren, Periode sein. Wagner hatte eine ungemessene Zahl von Freunden und Verehrern, eine eigentliche Schule aber hat er nicht gegründet. Selbst sein Gedanke, in Bayreuth eine

Stilschule zu errichten, ist nicht in Fluß gerathen. Seine Kunst war zu individuell, um Muster zu werden. Alle Versuche, ihm nachzuahmen oder auf seinen Bahnen weiter zu wandeln, sind bedeutungslos geblieben, wo nicht zur Carricatur geworden. Der geniale Gedanke, im Musikdrama die Parität von Dichtung und Musik herzustellen, konnte nur von einem Manne gewagt werden, der auf beiden Gebieten schöpferisch war. So lange sich also das Phänomen eines künstlerischen Januskopfes, wie der seine war, nicht wiederholt, ist an eine Fortsetzung des Musikdramas in seinem Sinne nicht zu denken. Es ist klar, daß der Vergleich zwischen den Rechtsansprüchen zweier Künste nur von einem Tribunal vollzogen werden kann, welches den Cautelen beider gerecht wird. So bald wir uns Dichter und Musiker, wie in alten Zeiten, wieder getrennt denken, ist die Parität nicht mehr möglich, und das Uebergewicht des einen über den andern proclamirt. Ein Fortleben des Wagner'schen Musikdramas ist aber noch aus anderen Gründen unwahrscheinlich. Wagner hat sein Princip bis zur äußersten Spitze getrieben; er ließ dem Wort gerade soviel den Ton, als er dem Ton das Wort ließ. In der Kunst jedoch giebt es nicht leicht ein Neben; es giebt nur ein Ueber oder Unter. Wir haben von einer Oper nach ihm so gut wie gar keinen Begriff. Gab es doch so gut wie keine Oper neben ihm. Die Zeitgenossen überragte er in so beängstigender Weise, daß Alles neben ihm zu Staub zerfiel. Selbst die talentvollsten unter ihnen, wie Rubinstein und Götz, was haben sie gelitten unter der unwiderstehlichen Macht seines Genies! Und nun gar die unzähligen Anderen! Wohin sind sie, diese bleichsüchtigen Opern, welche ein, zwei

Lenze kaum erlebten, während Wagner von Jahr zu Jahr immer tiefere Wurzeln im Herzen des deutschen Volks schlug?

Eine andere Frage ist die nach der Lebensdauer der Wagner'schen Werke selbst, und im Zusammenhange mit ihr die nach ihrem absoluten Kunstgehalt. Ueber die letzte haben wir zwar bereits eine ganze Litteratur; als Gewißheit steht aber nur fest, daß weder die blinden Bewunderer des Bayreuther Meisters, noch jene Recht behalten werden, welche in ihm nur den revolutionären Umbildner und den Zerstörer ihrer Jugendideale sehen. Jeder wirklich große Mann hat auch seine Fehler und Schwächen, ja sie sind wichtig und unerläßlich an ihm. Sie nicht sehen und eingestehen, heißt ihn nicht erhöhen, sondern ihn erniedrigen. Die Zeit ist nicht fern, wo man aufhören wird, einerseits den alten Schönheitscanon auf die Schöpfungen Wagner's anzuwenden und sie damit zu vergewaltigen, andererseits sie als den letzten, höchsten und einzigen Ausdruck des Kunstschönen anzubeten. Dann erst werden sich die weitgehenden Schwingungen in einen bestimmten Ton des Urtheils zusammenfassen lassen. Wenn wir Mitlebenden über die Lebensdauer der Wagner'schen Werke sprechen wollen, so kann es sich nur um Vermuthungen handeln, und eine solche soll hier als grünes Hoffnungsreis auf des Meisters Grab niedergelegt werden.

Die Werke Wagner's werden als Emanation eines in seiner Art einzigen Genies niemals aus dem Leben und der Geschichte der Kunst verschwinden. Sie werden gleich den Werken Michel Angelo's, mit denen sie das Einsame und Fremde eines über die Grenzen der Welt hinausstrebenden

Kunstwillens theilen, immer mehr zu Wundern erstarren, vor denen wir ergriffen stehen bleiben. Bald wird es uns wie eine Mähr sein, daß ihr Schöpfer noch vor Kurzem unter uns wandelte, Brot und Wein mit uns theilte. Ueber manche Seite seiner Partituren wird das Spinnweb der Zeit seinen stillen Schleier legen, aus dem Hort der Nibelungen manch ein Stück zerbrechen, aber kein Regen noch Sturm wird Lohengrin's Schild rostig machen und Hans Sachsen's Schusterlämpchen löschen. Unter der Granitplatte im Garten Wahnfried ruht ein Unsterblicher.

Brahms.

(Juni 1880.)

Wenn ein neuer Planet entdeckt ist, so bestimmen die Astronomen seinen Platz am Himmel. Brahms war zwanzig Jahre alt, als Rob. Schumann seine Stelle am Kunsthimmel beschrieb. Es war im Jahre 1853. Ich erinnere mich genau des Eindrucks, den die damals erschienenen Werke, es waren drei Claviersonaten, das Es-moll-Scherzo und einige Liederhefte, auf uns machten. Schumann beherrschte in jenen Tagen die idealistisch bewegte Jugend; ein Wort von ihm wirkte prophetisch. Man kannte ihn als einen Mann von unerbittlicher Strenge im Urtheil; ihm zu imponiren bedeutete etwas. Daß ein Mann von so urwüchsiger Originalität wie er nur das Außerordentliche loben würde, stand über allem Zweifel. Die Einsichtigeren unter uns verdachten es ihm nicht, daß er etwas hoch gegriffen, denn eine groß angelegte Natur fühlt eine schöpferische Seligkeit beim Anblick eines congenialen Menschen.

Ein Eindruck stellte sich schon damals, dem Wesen Brahms'scher Kunst scheinbar zugehörig, fest: der des Zurückhaltenden und Gebieterischen. Brahms mag so heiter und innig sein, wie er will, ein Ferndust schwebt über seiner Kunst, ich möchte sagen, es liegen zwei Atmosphären zwischen ihr und uns. Er steht nicht vor uns wie Mozart oder

Schubert, in deren Auge wir zu lesen, deren Hand wir zu drücken meinen. Es ist Zwielicht um ihn: Höhe zerfließt in Ferne, es lockt und wehrt zugleich. In seinen schönsten Werken wallt es mitunter auf wie der Schimmer aus einer anderen Welt, und von den Sternen zuckt's wie leuchtende Thränen, aber fassen, halten können wir's nicht.

Es giebt einen Höhetrieb im Wandern, welcher Umschau halten und den zurückgelegten Weg überblicken will. Einem solchen Triebe ist dieser Aufsatz entsprungen. Ich schreibe ihn zunächst für mich, weil man sich nur das ganz klar macht, was man herunterbannt auf das Papier, dann aber auch für ein ganz bestimmtes kleines Publikum. Man wirkt immer nur, wenn man sich beim Schreiben einen bestimmten Kreis denkt, an den man sich richtet. Wer für die ganze Welt schreiben will, schreibt im Grunde für Niemand. Ich wende mich ausdrücklich nur an diejenigen, welche mit sich über Brahms nicht recht in's Klare kommen können, nicht aber an seine Feinde. Feinde überzeugt man nicht und soll man auch nicht überzeugen wollen, denn jeder bedeutende Mensch bedarf ihrer als Schlagschatten. Sie nützen viel mehr, als sie schaden, und nichts ist thörichter, als sie vernichten wollen. Mir liegt jede Anmaßung fern, über Brahms etwas sagen zu wollen, was mehr wäre als der bescheidene Versuch, ihn meinerseits in seiner Kunst zu erkennen. Was er noch schaffen wird, weiß Niemand, er selbst kaum. Große Künstler gleichen immer Aeolsharfen, auf denen der Sturmwind der Natur spielt. Das, was darauf erklingt, ist nur der wunderbare Nachhall jenes Kampfes, den Stimmung und Gebild gegen die großen Mächte des Daseins kämpfen.

I.

Wenn ein Künstler Aufsehen erregt, so thut er dies nur, indem er durch Etwas überrascht, was die Anderen nicht besitzen, also durch eine neue Eigenschaft, oder durch eine alte von ungewöhnlicher Größe, oder endlich durch eine neue Verbindung von Eigenschaften. Diese Eigenschaften können auf zwei verschiedenen Gebieten liegen, sie können mehr dem Verstande oder mehr dem Gemüthe angehören. Kein Verstand, auch nicht der schärfste, bringt eine Melodie zu Stande. Mit einigem Recht legen wir ihre Quelle daher in das Gemüth. Die Melodie ist das Jungfrau-Mariathum der Musik, sie ist die vom heiligen Geist berührte Verkünderin der Erlösung und Versöhnung. Dem Verstande gehört der Grundriß eines Tonwerkes an: er ist der Architekt, welcher zeichnet und berechnet, für Symmetrie und rhythmische Gliederung sorgt, dem Ruhigen hier das Bewegte dort gegenübersetzt, welcher harmonisirt, modulirt, contrapunktirt. Melodie in jenem höchsten Sinne ist selten, wie echte Perlen. Die Niederländer, die alten Italiener hatten sie gar nicht, Bach und Händel im Verhältniß zu ihrer sonstigen Größe nicht hervorragend. Sie scheint ein Kind jüngerer Tage, namentlich jene in sich selbst gefestete, welche kaum der harmonischen Unterlage bedarf. Am schärfsten ausgeprägt finden wir diese Gattung bei Mozart und Schubert. Man singe des Letzteren „Leise flehen meine Lieder" für sich hin. Die Melodie behält auch ohne Begleitung fast ihren ganzen Reiz, sie stützt sich nicht auf etwas außer ihr, sie ist ein Ding an sich. Wie anders schon bei Schumann, dessen Melodie meist der Untermalung bedarf. „Ich grolle nicht", ohne Begleitung

gesungen, verliert nicht nur seinen Reiz, sondern wir fühlen, daß sich vor unseren Ohren ein Act der Verstümmelung vollzieht, daß sich zwei Elemente gewaltsam von einander geschieden haben, die ohne einander nicht bestehen können. Bei Brahms fehlt dieses Eigenleben der Melodie noch mehr wie bei Schumann. Er ist überhaupt kein Melodiker, d. h. kein Musiker, bei dem die Melodie einen souveränen Platz einnimmt, selbst nicht in dem gelassenen und eingeschränkten Sinne, mit dem wir von ihr bei Schumann sprechen. Es ist dies einer der Gründe, weshalb er unpopulär ist und auch bleiben wird; denn daß ein Paar Stücklein von ihm, wie das „Wiegenlied" und der „Sonntag", über die Schwelle des kleinen, hochgelegenen Kunsttempels, in dem er haust, hinausgedrungen sind, beweist für den allgemeinen Charakter seiner Kunst nichts.

Nicht im Melodischen, sondern in einer eigenthümlichen Friction zweier anderer Elemente müssen wir Brahms' Bedeutung suchen. Er gehört zu jenen Musikern von altem Schrot und Korn, welche ihr Handwerk aus dem Grunde studirt haben, und ohne Handwerk keine Kunst. Es giebt keine contrapunktische Aufgabe, die er nicht mit Leichtigkeit löst, keine größere Form, die er nicht beherrscht; aber er musicirt mit diesen Kenntnissen und Mitteln anders als die Anderen. Der Schlüssel hierzu liegt vielleicht in Folgendem. Geist und Empfindung können in der Musik tausend wunderbare und wunderliche Verbindungen eingehen, man erkennt sie in ihrer Wesenheit immer aber als gesonderte Mächte. Bei Brahms hat man oft den Eindruck, als empfände er mit dem Kopf und als dächte er mit dem Herzen. Es ist

nicht zu leugnen, daß die Empfindung dadurch an Klarheit, der Verstand an Wärme gewinnen kann; aber diese sonderbare Vermischung zweier in ihrer Absonderung uns mehr gewohnten und zusagenden Mächte trägt nicht zum wenigsten dazu bei, den lyrischen Ton Brahms'scher Musik besonders hoch für uns zu stimmen. Wenn man viele seiner Sätze, z. B. den ersten der C-moll-Sinfonie (von seiner herrlichen Einleitung abgesehen) darauf betrachtet und daneben ein Werk von Beethoven stellt, so fällt der Unterschied haarscharf in die Augen. Bei Beethoven die strengste Sonderung zwischen Gefühl und Gedanken, aber immer ein dramatisches Verhältniß zwischen ihnen; bei Brahms ein überschwängliches Legato von Denken und Empfinden, das alles Dramatische ausschließt und daher auch die moralische Steigerung des Kunstwerks, mitunter selbst die musikalische in hohem Grade erschwert. Ich weiß nicht, ob dies so klar ausgedrückt ist, daß es nicht als Phantom erscheint; ich spreche es nicht im Hinblick auf dieses oder jenes Werk aus, sondern nach Kenntnißnahme seiner 78 im Druck erschienenen Opera. Es giebt einige unter ihnen, welche den Beweis hierfür in geringerem Grade beibringen als andere, und einige, welche ihn schuldig bleiben. Hierzu rechne ich das „deutsche Requiem" und das „Schicksalslied", welche unter allen Werken Brahms' die größte Plastik besitzen.

Jedem Spieler Brahms'scher Musik, sitze er nun im Orchester, am Kammermusikpult oder am Clavier, wird eins aufgefallen sein: das Unvorhergesehene ihrer Wendungen. Unter Wendung verstehe ich hier viererlei: die Modulation, den rhythmischen Wechsel, die Bewegung der architektonischen

Linie und die Stelle, wo die Cantilene einsetzt. Mir ist, mit Ausnahme Chopin's, kein Musiker bekannt, der auf diesen Gebieten so unberechenbar ist wie Brahms. Bei Beethoven giebt es immer ein Vorgefühl, daß das Wetter in seiner Partitur umschlägt. Es wird eigenthümlich schwül, man fühlt, daß etwas Ungeheures im Anzuge ist, man sieht das Gewitter förmlich heraufkommen. Bei Brahms wird es zu Zeiten wohl auch schwül, aber die befreiende Gewalt eines wirklichen Gewitters bleibt aus, die elektrische Spannung will sich nicht entladen. Es hängt dies noch mit etwas Anderem zusammen. Die Brahms'sche Musik hat kein Profil, sie hat nur ein en face; es fehlt ihr an kräftigen, den Ausdruck unbedingt feststellenden Zügen. Es soll damit kein absoluter Tadel ausgesprochen werden, denn man kann auch, wie Händel, zu viel Profil, zu viel Nase und Kinn und zu wenig voll zugekehrten Blick des Auges haben. Ich füge, in dem Bilde verharrend, hinzu: das Gesicht der Brahms'schen Musik culminirt wie das leibliche des Mannes in demjenigen Theil, den wir nicht mit Unrecht den Sitz der Gedanken zu nennen pflegen, in der gewaltigen Stirn. Brahms denkt mehr, als er phantasirt, er giebt uns mit dem Hauptgedanken zugleich seine Wegekarte. Ein Thema wie der Anfang des C-moll-Concerts von Beethoven mit seiner marmornen Plastik, ganz auf sich gestellt und alles Ursächliche zurückweisend, wäre Brahms unmöglich. Er muß arbeiten, um etwas zu Stande zu bringen. Uebrigens dürfen wir nicht glauben, daß bei Beethoven alle Motive fertig gerüstet aus dem Kopfe gesprungen sind. Es ist bekannt, wie viel er an dem Liede „an die Freude" gemodelt. Das Skizzenbuch zum kleinen

F-dur-Quartett ist hierfür besonders lehrreich. Unzweifelhaft sind aber viele seiner Motive die Producte unmittelbarster Eingebung gewesen. Bei Schubert war dies, wie ich glaube, die Regel. Sein Kunstverstand war durchaus nicht auf der Höhe seines Genies, sonst hätte er nicht so ungleich und oft nicht so nachlässig geschrieben. Er verirrt sich leicht, ruht an einer schönen Stelle im Walde, mitunter auch im Wirthshaus zu lange aus; es steckt etwas vom Zigeuner oder vom fahrenden Schüler in ihm. Von alledem ist bei Brahms keine Rede. Niemals zerstreut oder nachlässig, verfolgt er sein Ziel mit der gespanntesten Aufmerksamkeit. Er pflückt wohl Blumen am Wege, aber er begräbt sich nicht unter ihnen. Es giebt daher keine naivere Musik als die Schubert's, keine, die es weniger wäre, als die von Brahms.

Ich glaube nicht, daß der Bildungsgrad eines Menschen von entscheidendem Einfluß auf seine Naivetät ist, erschwerend kann er aber ganz gewiß sein. Man mag sich über den Begriff des Naiven noch so sehr den Kopf zerbrechen, der Kern liegt immer in dem unbewußten und unvermittelten Traject zwischen Ding und Anschauung. Darum sind Kinder naiver als Erwachsene, der Bauer naiver als der Gelehrte. Hochgebildete Künstler sind es selten, obwohl die Kunst an sich ein naiver Ausdruck der menschlichen Seele ist. Mozart und Haydn waren gewiß nicht allein durch die angeborene Richtung ihrer Natur die beiden größten naiven Künstler der musikalischen Welt, sondern auch wegen der verhältnißmäßig geringeren Behelligung und Beunruhigung ihres Gehirns durch die unzähligen Bildungssporen, welche wir jetzt mit jedem Athemzuge in uns aufnehmen. Genies wird es zu

allen Zeiten geben, denn das Kennzeichnende an ihnen besteht darin, daß sie immer tabula rasa finden; naive Künstler aber, wenn sie nicht im Dialekt, diesem letzten Hort der wenigstens sprachlichen Unschuld reden, werden bald zu den untergegangenen Arten zählen.

Man hat Brahms auf die letzten Ausstrahlungen Beethoven'schen Geistes zurückführen und in ihm den Erben seiner dritten Stilperiode erkennen wollen. Ich finde von Beethoven's Art nichts in ihm, wofern man darunter nicht die bloße Aneignung seiner Compositionstechnik versteht. Beethoven redet immer in Quadern, Brahms mosaicirt mehr; es steckt etwas von der Kunst der Kosmaten in ihm, von ihrer beschaulichen Anmuth und bewegten Zierlichkeit. Man vergleiche nur die Beethoven'sche und Brahms'sche Sinfonie. Jene ist ganz und gar alpinisch, erschreckend in ihrer Erhabenheit, lohnend und strafend wie ein jüngstes Gericht in Tönen. Brahms schreibt ein schönes Musikstück mit einigen erhabenen Stellen, er ist geistreich, beredt, anmuthig, aber er schreibt keine Sinfonie in dem Sinne, den Beethoven dieser Kunstform für alle Zeiten hinterlassen hat. Seine Sinfonie gleicht einem mittleren Höhenzuge ohne Gletscher und Abgründe, ohne das Talent der dramatischen Unterbrechung und Erschütterung. Brahms fehlt der Fluch wie die Seligsprechung. Man sieht nicht recht ein, warum das nicht Kammermusik sein könnte, so sehr fehlt die Löwentatze des Sinfonikers. Zwei Stellen, beide in der ersten Sinfonie, fallen nicht unter diese Signatur, die beiden Einleitungen zum ersten und letzten Satz; aber es ist verhängnißvoll, daß die sinfonische Kraft in diesen Vorreden verraucht, daß diese

großen Züge selbst nach dem herrlichen Thema des Finales, dessen vielbesprochene Reminiscenz ich übrigens für ein bewußtes Citat halte, verblassen, um einem durchaus menschlich gewöhnten Musiciren Platz zu machen. So viel ist sicher, ein Mann, der Beethoven's Erbschaft anzutreten berufen gewesen wäre, würde in einem größeren und anderen Stile sinfonisirt haben. Der Schwerpunkt Brahms'schen Schaffens ist an eine andere Stelle zu legen. Soll die Provenienz seines Genies durchaus bestimmt werden, so würde ich sie allein in einer eigenthümlichen Verbindung Bachischer Strenge und Stimmenindividualisirung mit dem Colorit und der romantischen Gefühlsrhythmik Schumann's finden, einer Verbindung, welche auf den ersten Blick etwas ganz Widersinniges hat. Man vergegenwärtige sich indessen, daß Bach einer Zeit angehörte, in welcher die Musik wesentlich im Dienst der Kirche stand. In dem großen Thomaner Cantor steckte viel mehr Romantik, als man gemeinhin denkt. Man höre nur das „Crucifixus", aus der hohen Messe, das „Air" aus der Orchestersuite in D, die „Ciaconne", die „Siciliana" aus dem Tripelconcert, die „Arie" mit obligater Geige aus der Matthäuspassion, die „chromatische Fantasie", um dessen ganz inne zu werden. Es ließe sich nachweisen, wie die spätere Romantik hier schon fertig in der Knospe lag, wie manche schwelgerische Note der Schumann'schen Muse von einem Bach'schen Intervall ihren Ausgang nahm. Schumann und Brahms gehören unter den productiven Künstlern zu den tiefsten Kennern Bach's. Mehr aber noch als Schumann hat ihn Brahms in Fleisch und Blut aufgenommen. Die beiden Nummern des deutschen Requiems „Ihr habt nun

Traurigkeit" und „Selig sind die Todten" sind voll des edelsten Bach'schen Geistes, ohne daß man ihnen vorwerfen könnte, bloße Copie zu sein. Auch in seiner Instrumentalmusik giebt es unzählige Stellen, die wie verjüngter Bach klingen, und ich irre mich vielleicht nicht, wenn ich dieser Palingenesis einen guten Theil der orthodoxen Wirkungen zuschreibe, welche Brahms'sche Musik auf das edlere Publicum ausübt. Der geschichtliche Hintergrund ist einer Kunst immer günstig, er ist gewissermaßen ihre genealogische Beglaubigung. Die Brahms'sche Kunst ruht entschieden auf dem Goldgrund Bach'scher Reinheit und Vertiefung. Wohin sie weiter auch ihre Schwingen regte, etwas von seinem leuchtenden Glanz blieb ihr als ewiges Erbtheil.

II.

Unter den von Brahms bisher veröffentlichten Werken gehört über die Hälfte der Vocalmusik an. Es befinden sich darunter fünfzehn Compositionen für Chor, nämlich: drei geistliche Frauenchöre op. 37, drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a capella op. 42, zwölf Lieder für Frauenchor a capella op. 44, das „Deutsche Requiem" op. 45, die Cantate „Rinaldo" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester op. 50, das „Schicksalslied" op. 54, das achtstimmige „Triumphlied" op. 55, die „Rhapsodie" für Alt, Männerchor und Orchester op. 53, zwei Motetten op. 74, das „Ave Maria" für Frauenchor und Orchester op. 12, der „Begräbnißgesang" für Chor und Blasinstrumente op. 13, Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern op. 17, der „XXIII. Psalm" für dreistimmigen Frauenchor und Orgel

op. 27, zwei Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor a capella op. 29, und das „Geistliche Lied“ von Flemming für gemischten Chor und Orgel op. 30.

Dem Orchester gehören außer den beiden „Sinfonien“, op. 68 und 73, nur noch zwei „Serenaden“, op. 11 und 16, die letztere für kleines Orchester ohne Geigen, und die „Variationen über ein Thema von Haydn“, op. 56, an.

Auf das Clavier fallen zwölf Compositionen, drei „Sonaten“ op. 1, 2 und 5, ein „Scherzo“ op. 4, „Variationen“ über ein Thema von Rob. Schumann op. 9, „Balladen“ op. 10, „Variationen“ über ein eigenes Thema und ein ungarisches Lied op. 21, „Variationen und Fuge“ über ein Thema von Händel op. 24, zwei Hefte „Paganini-Studien“ op. 35, „Vierhändige Variationen“ über ein Thema von Rob. Schumann op. 23, „Vierhändige Walzer“ op. 39, und zwei Hefte „Clavierstücke“ op. 76.

Die Kammermusik umfaßt dreizehn Werke, nämlich: „Trio für Clavier, Geige und Cello“ op. 8, zwei „Sextette für Streichinstrumente“ op. 18 und 36, drei „Clavierquartette“ op. 25, 26 und 60, „Clavierquintett“ op. 34, „Cellosonate“ op. 38, „Trio für Clavier, Geige und Horn“ op. 40, drei „Streichquartette“ op. 51 (I. und II.) und op. 67, „Violinsonate“ op. 78. Außerdem hat Brahms zwei „Concerte“ geschrieben, eins für Clavier op. 15, das andere für Geige op. 77.

Der Rest seiner Compositionen besteht aus ein-, zwei- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen, unter ihnen eine eigenthümliche Mischgattung, die „Liebeslieder, Walzer für vier Stimmen mit vierhändiger Clavierbegleitung“ op. 52

und 65. Unter den einstimmigen Liedern zähle ich neunzehn Opusnummern, darunter den fünfheftigen Cyclus der „Romanzen aus Tieck's Magelone" op. 33. Der „Ungarischen Tänze" erwähne ich noch als eines ungemein geistvollen und farbigen Arrangements, welches aus seiner ursprünglich vierhändigen Clavierheimath später in's Orchester wanderte und von Joachim für Geige übertragen wurde.

Es würde die Grenzen meiner Absicht überschreiten, wollte ich über alle diese Werke sprechen. Ich versuche es, die verschiedenen Gruppen in einigen besonders charakteristischen Typen zu erkennen und meine, es läßt sich unter Umständen mehr sagen, wenn man weniger spricht. Die Frage, ob Brahms eine vocale oder instrumentale Natur sei, ist schwer zu entscheiden. Hätte er das „Requiem" und das „Schicksalslied", hätte er den Magelonenkreis und manche andere Lieder, z. B. die zweistimmigen „Balladen und Romanzen" nicht geschrieben, so würde man ihn sicher nicht zu den Vocalcomponisten zählen. Er hat sie aber geschrieben und nicht nur zufällig, denn es finden sich gerade in diesen Werken alle Eigenschaften seines Geistes auf erstaunlicher Höhe beisammen. Das „Requiem" ist auf deutsche Bibelworte gesetzt, welche mit glücklichem Instinct für das Synonyme den Inhalt der lateinischen Todtenmesse in ihren verschiedenen Abschnitten einzuhalten versuchen. Es war dies eine kleine That, wie die Bibelübersetzung Luther's eine große war. Wir können seitdem das Dies irae, Domine, Benedictus, Agnus Dei in unserer Muttersprache singen. Wie ein tiefgreifender Gedanke immer zeugend fortwirkt, so folgte hier der sprachlichen Einverleibung die nationale. Wir besitzen

kein Requiem, welches so ganz deutsch wäre, wie das Brahms'sche. Mozart und Cherubini schrieben international und selbst Fr. Kiel in seinem vortrefflichen Werk steht zur Hälfte gebannt in die alten Traditionen. Brahms hat das Stück nach dem Tode der Mutter, die er sehr geliebt, geschrieben. Tritt die Veranlassung, welcher ein Kunstwerk sein Dasein verdankt, in eine so enge Beziehung zu ihm, wie hier, schreibt ein Musiker ein Requiem für die eigne Mutter, so haben wir es gewiß mit keiner akademischen Arbeit, sondern mit selbst durchlebten, wahrhaftigen Empfindungen zu thun. Ich kenne wenig Musikwerke, und unter der jüngsten Kirchenmusik keines, welches mich schon in seinen Einleitungstakten so ergreift wie dieses. Es liegt in ihnen Alles ausgesprochen, was ein Requiem aussprechen kann, der Schmerz um einen geliebten Todten und zugleich der Trost, den die Religion, oder wenn wir es anders ausdrücken wollen, das Bewußtsein des Ausgelittenen und friedlich Abgeschlossenen verleiht. Wie echt Brahmsisch ist die unverhoffte Wendung nach Ges-dur, das er nur wie im Traum streift; wie schlicht und rein jeder Ton, als wüchse er wie eine Kirchhofsblume zur Sonne herauf. Das zweite Stück „Denn alles Fleisch es ist wie Gras" gehört zu dem tief Ergreifendsten, was Brahms geschrieben hat, ebenso der Anfang des „Herr lehre doch mich" mit seiner natürlich dramatischen Accentuation. Die Fuge, welche diese Nummer beschließt, hat einst viel Staub aufgewirbelt. Es ist kühn, eine Fuge von 34 Alla breve-Takten über einen Orgelpunkt aufzubauen; aber einen großartigen Eindruck macht es doch, wenn in dem mächtig entfachten Brande die Grundvesten nicht beben noch wanken. Die

hierauf folgenden Nummern „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ und „Ihr habt nun Traurigkeit“ entsprechen ganz der im Texte ausgesprochenen Trauer und Lieblichkeit. Im sechsten Stück „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“ schwingt sich Brahms zur höchsten seelenmalerischen Kraft des musikalischen Ausdrucks auf. Das Unstäte und Irrende weiß er durch den stäten Wechsel der Accorde, die Hinweisung auf das Jenseits durch einen geisterhaften, von pulsirenden Triolen begleiteten Octavengang, der bald in der Tiefe, bald in der Höhe erklingt, zu charakterisiren. Beim Schall der Posaune, welcher die Todten auferwecken soll, vereinigen sich Chor und Orchester zu dem erschütternden Gemälde des Weltgerichts. Der Ausgang des Werkes ist milde und tröstlich; es verhallt wie in leisen Seufzern.

Wenn ich am „Deutschen Requiem“ etwas tadeln müßte, so wäre es hin und wieder die falsche Betonnung einzelner Textsilben. Wo aber wäre das Kunstwerk, welches man keiner Menschlichkeit zeihen könnte! Unter den Denkmälern wahrer Kunst wird das Brahms’sche „Requiem“ so lange eine hohe Stelle einnehmen, als man das Gleichgewicht zwischen Erfindung und Empfindung, Einheit und Größe des Stils in Verbindung mit der Rücksicht auf das zeitliche und facultative Maß zu den unabweislichen und entscheidenden Merkmalen künstlerischer Thaten zählen wird.

Das „Schicksalslied“ ist eine Partitur von 60 Octavseiten, componirt auf ein Gedicht von Hölderlin, welches den Gegensatz der schicksalslosen ewigen Götter und der „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfenen, von einer Stunde zur anderen Jahrelang in’s Ungewisse hinabfallenden Men-

schen" schildert. Sprache und Anschauung der Dichtung sind althellenisch. Man hat das Gefühl, als hätte Hölderlin die Verherrlichung, die sein Gedicht einst durch die Musik erfahren sollte, vorausgeahnt, so nach Dreiklang und dunklem Timbre gedeckter Geigen klingen Anfang und Ende, so mit der Macht des vollen Orchesters gerüstet die Mitte, welche die Blindheit menschlichen Geschickes ausspricht. Brahms hat in seiner Composition den Gedanken des Dichters ergänzt, indem er, von dem Begnadigungsrecht seiner Kunst Gebrauch machend, nicht mit dem „Ungewissen" des Fatums, sondern mit der Erlösung von ihm durch den Tod schließt. Noch ein Mal erklingen die Einleitungstakte, in denen er die olympische Ruhe schilderte, aber mit einem feinen Zuge in anderer Tonart. Die Seligkeit der Unsterblichen steht auf einer anderen Tonstufe als die der Sterblichen. — Den Verlauf der Partitur schildern zu wollen, will ich nicht versuchen. Das „Schicksalslied" ist das vollendetste Werk, welches Brahms bisher geschrieben hat. In ihm vereint sich das höchste sinfonische Pathos mit dem Schmelz der süßesten Lyrik. Es gehört zu den wenigen Werken seiner Feder, zu deren Genuß es keines Studiums und keiner längeren Gewöhnung, sondern nur eines künstlerisch geläuterten Sinnes bedarf.

Das „Triumphlied", dem deutschen Kaiser gewidmet, ist ein Gelegenheitswerk höchster Art; aber es steht dahin, ob man trotz aller daran verschwendeten Kunst, trotz aller Pracht und Polyphonie, dasselbe zu denjenigen zählen darf, welche sich dem Gemüth des Künstlers als unantastbarer Ausdruck einer unendlichen und leidenschaftlichen Sehnsucht nach Schönheit abgerungen haben. Was sich in tiefster Stille wie ein

heiliger Vorgang begiebt, was die Seele des Künstlers mit einer ihr selbst unbewußten Nothwendigkeit in die Welt des schönen Scheins drängt, darauf ruht neben der Hoheit des unvertraulich Erhabenen fast immer der Zauber des Unwiderstehlichen. Der Text des Triumphliedes ist dem 19. Capitel der Offenbarung Johannis entnommen. Täusche ich mich, oder fehlt hier das Johanneische nach beiden Seiten? Ich kann den biblischen und den lebenden Johannes nicht recht finden.

„Rinaldo" und „Rhapsodie" haben nicht nur den Textdichter mit einander gemein, sondern auch einen gewissen weltlichen Drang, und, wie ich vermuthe, dieselbe Zeit der Entstehung. Ich schließe dies weniger aus der Höhe der Opusnummern, als aus der Aehnlichkeit der geistigen Handschrift. „Rinaldo" ist eine der drei Cantaten Goethe's, deren beste und dankbarste, die „erste Walpurgisnacht", sich Mendelssohn mit klugem Griff angeeignet hat. Sie ist in der Hand des Musikers zu einer umfangreichen (141 Quartseiten zählenden) etwas thatendurstigen Partitur geworden, da der Stoff leider keine Gelegenheit zu echt dramatischem Leben bot. Armide tritt bei Goethe nicht auf, und so spielt sich das Ganze denn in einem großen Duett zwischen Rinaldo und den Kreuzrittern ab, dessen einziger dramatischer Angelpunkt die Vorhaltung des diamantnen Schildes bildet. Die Sprache des Dichters schlägt mitunter schon den aus der Höhe fallenden Ton der späteren Periode an. (Der „Rinaldo" ist 1811 geschrieben.) Daß Brahms' Werk keinen festeren Fuß in der Gunst des Publicums gefaßt hat, liegt wohl zum Theil an der Sprödigkeit des Stoffs, die, wie ich meine, den Musiker zu

dem Extrem hingerissen hat, recht populär und ergreifend schreiben zu wollen. Männern so vornehmer Art steht es nicht, sich unter den großen Haufen zu mischen; sie dürfen aus ihrem Kreis nicht heraustreten. — Die „Rhapsodie" ist ein Fragment aus der „Harzreise im Winter" und umfaßt nur die Strophen: „Aber abseits, wer ist's?" und die beiden darauf folgenden: „Ach wer heilet die Schmerzen deff', dem Balsam zu Gift ward?" und „Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe, ein Ton?" Aus Goethe's eigener Erklärung ist bekannt, auf welchen „einsamen, menschen- und lebensfeindlichen Jüngling" sich diese Strophen beziehen. Brahms hat ein kurzes und wirkungsvolles Musikstück daraus gemacht, aber es bedarf der sympathischen Altstimme Amalie Joachim's.

Ich habe oben schon von den beiden Sinfonien gesprochen. Sie verhalten sich zu einander etwa wie die C-moll- zur Pastoralsinfonie. Die erste ist ganz Pathos, die zweite Idyll. An großen Zügen ist jene, an Feinheiten diese reicher. Es giebt nicht viel lieblichere Musik als den ersten Satz der D-dur-Sinfonie. Als ich ihn zuerst las, wollten mir die Storm'schen Verse nicht aus dem Sinn:

„Ein Blatt aus sommerlichen Tagen,
Ich nahm es so im Wandern mit,
Daß es dereinst mir möge sagen,
Wie hell die Nachtigall geschlagen,
Wie grün der Wald, den ich durchschritt."

Und als ich ihn zuerst hörte, da war ich mitten im grünen Wald, die Nachtigall schlug und alle Lust des Dichters ging

mit mir Schritt um Schritt. — Auch das Finale ist von reifer Lust gesättigt. Es gleicht dem frischen Herbstmorgen, welcher von schwellenden Früchten duftet. Die Freunde der Brahms'schen Muse mögen mir aber verzeihen, daß ich an den Mittelsätzen kein wahres Behagen finde. Die Stimmungen im Adagio reichen sich für mein Gefühl nicht recht die Hände, das Allegretto ist zu geistreich und unruhig, trippelt zu sehr aus einer Taktart in die andere. Daß die Stücke nicht sinfonisch sind, wäre noch das Geringste; aber sie gehören zu jener Gattung von Musik, welche sich leider bei Brahms ab und zu vorfindet, jener Musik nämlich, welcher ich kein ganz legitimes Concept zutraue. Ich meine, sie sind nicht aus dem Vollen, sondern im Einzelnen erfunden; die Phantasie hat Stationen gemacht und darüber einige Male den Zug versäumt.

Die beiden „Serenaden" für Orchester sind echt Brahms'sche Werke, voll von jener Grazie, jener beredten und ausspruchslosen Innerlichkeit, die ihm so eigenthümlich ist. Die eine derselben ist für Orchester ohne Geigen geschrieben. Ich habe dabei immer das Gefühl gehabt, als ob das Orchester fasten müsse. Solche Marotte läßt man sich für e i n e n Satz gefallen, für fünf nicht. Scherzo und Finale weisen außerdem ihrer ganzen Conception nach auf die helle Stimmführerin des Quartetts hin. Um in die Musik des Künstlers einzuleiten, ist vielleicht nichts so geeignet, wie diese Serenaden, die, wie es scheint, zu den ersten Orchesterversuchen Brahms' gehören. Zwischen ihnen steht, wenn man die Reihe der Opusnummern zur chronologischen Führerin nehmen darf, das Clavierconcert, ein Werk so verschieden von diesen,

wie es nur gedacht werden kann. In den Serenaden ist Alles noch Flaum, jünglingshaft, ungeberdig oder himmlisch verlegen (siehe das „Quasi Menuetto" in der D-dur-Serenade). Das Clavierconcert gehört zu den männlichsten Stücken des Künstlers. Trotzdem halte ich es zu dieser Periode gehörend. Brahms ist wie Schumann vom Clavier ausgegangen, und dies Concert war sein erster Kreuzzug in's gelobte Land der großen Kunst. Es ist schneidig, schroff, unangenehm mitunter wie erste Berührungen und wie der Meisterschlag, aber von unverhohlener Großartigkeit, was absolute Genialität betrifft, vielleicht das augenfälligste Beispiel unter allen seinen Compositionen. In seiner Partitur steckt das Scheidungsprotokoll zwischen dem Clavierspieler Brahms und dem universellen Componisten.

Außer diesen Werken besitzen wir, das Violinconcert nicht mitgerechnet, bis zur Stunde nur noch ein Orchesterstück von Brahms,* die „Variationen über ein Thema von Haydn". Das Thema, voll innerlicher Feierlichkeit, als wäre es einem schönen Menschenpaar etwa zur goldenen Hochzeit geschrieben, gewinnt durch den fünftactigen Rhythmus des ersten Theils einen geheimnißvollen Reiz. Die Variationen, meines Wissens die ersten, die als selbständiges Stück für Orchester geschrieben, gehören vor ein erlauchtes Publicum. Nur wer sie studirt hat, weiß, wieviel contrapunktische Kunst darin wohnt. Die siebente Variation, eine Art Siciliana, sowie das geistvoll fugirte Finale sind wohl die schönsten Nummern. Ein Arrangement dieses Werkes für zwei Claviere führt einige abweichende Lesarten, so daß, obwohl die Orchesterpartitur

zwei Jahre früher erschienen ist, die Frage auftaucht, welcher dieser Gestalten die Priorität gehört.

Wer in die geheimste Seele des Componisten blicken will, muß sich mit seinem Clavier vertraut machen. Schon die ersten Sonaten, welche Schumann so begeisterten, ließen die Originalität des Mannes in den schärfsten Umrissen erkennen. Wunderbar reif, im Ausdruck zurückhaltend und nachdenklich, sind die Variationen op. 9, über ein Thema (Albumblatt) von Schumann. Es weht ein Hauch darin, als triebe die Frühlingssonne die kühle Nacht vor sich her. Die Variation ist vielleicht die berufenste und vertrauteste Form Brahms'schen Geistes. Ein Thema zu erfinden ist nicht so sehr seine Sache, als es zu umspinnen mit dem tausendfältigen Immergrün seiner Phantasie. Unerschöpflich ist er im Auffinden von Bewegungen und Wendungen, durch die das Alte uns neu erscheint. Er verflüchtigt es in Staub, wenn er seine Schmetterlingsflügel zu leichtem Fluge schmücken, er erstarrt es zu Blöcken, wenn er damit den Bau einer Fuge fundamentiren will. Neben dieses weniger bekannte Werk treten die berühmten „Variationen über ein Händel'sches Thema". Beide Compositionen tragen ein classisches und ein romantisches Ideal im Herzen: die 32 Variationen von Beethoven und die sinfonischen Etuden von Schumann. Aber wie brünette Eltern oft blonde Kinder haben, so sind die Brahms'schen Variationen zu einem anderen Geschlecht erwachsen. Ich glaube die Beobachtung gemacht zu haben, daß nichts sich hartnäckiger und länger vererbt, als Geberden. Ein Enkel kann von seinem Großvater keinen Zug mehr in Gesicht und Gestalt tragen, aber er verfällt in dieselben Gesten,

wenn er zornig oder traurig wird. So ist es auch Brahms ergangen. Die Gesichter seiner Variationen haben mit denen von Beethoven und Schumann kaum noch die geringste Aehnlichkeit, aber mitunter grüßen sie und gehen zur Thür hinaus wie die anderen.

Von Variationen ist noch ein Werk zu verzeichnen, die vierhändigen, ebenfalls über ein Thema von Schumann. Das Thema hat seine Geschichte. Es war am 27. Februar 1854, als Schumann sich, während Brahms bei ihm in Düsseldorf war, plötzlich vom Tisch entfernte und ohne Hut und Paletot auf die Rheinbrücke ging, von der er sich in's Wasser stürzte. Auf seinem Schreibtisch lag als Vermächtniß in letzter Besinnung geschrieben, jenes Thema. Für mich hat diese Arbeit des Künstlers daher immer etwas über aller Kritik Stehendes gehabt. Auch heute noch kann ich mich dieses kocytischen Drucks nicht erwehren. —

Die „Paganini-Studien" sind virtuose Capricen, bei denen die Variation ihre Pointe an die Etude abgetreten hat, eminent geistvoll und unterhaltend, eine Aufgabe für einen großen Virtuosen von Geist, wie Tausig einer war. Sie von ihm spielen zu hören, war eines der größten musikalischen Vergnügen, deren ich mich erinnere. Zu den bedeutenden Clavierwerken zähle ich schließlich noch die „Vierhändigen Walzer". Der Tanz, im Verlauf der Zeiten etwas gemein und handgreiflich geworden, wurde durch Schubert und Chopin in die höhere Kunst zurückgeführt. Man kann auf vielerlei Art tanzen, leidenschaftlich, nüchtern, zerstreut, symbolisch. Der symbolische Tänzer trägt in seine Bewegung hinein, was dem Tanz als poetische Idee vorschwebt, nämlich die flüchtige, halb ver-

traute und doch nicht bindende Berührung mit einem Menschen des anderen Geschlechts, eine Art von rhythmischem Dialog ohne Worte. Hier konnte nun Brahms seine Meisterschaft in der Anmuth des halb Ausgesprochenen bewähren, das kaum abgerungene Geständniß wieder verschämt zurücknehmen, die wildeste Sehnsucht vor Verwirrung sprachlos machen. Einige Male greift er wohl frisch zu; aber die schönsten unter den Walzern sind doch diejenigen, welchen das Blut in die Wangen steigt. Brahms hat sich den Schmelz des Jünglingsthums auch in seinen späteren Jahren erhalten und das Erröthen steht ihm besonders gut. Seine schönsten Melodien sind immer rosig angehaucht, sie haben nicht den satten, sommerlichen Teint der Schubert'schen. Das kleine Opus ist der Stammvater einer kleinen Litteratur geworden. Viele unserer zeitgenossischen Musiker sind seitdem die Wege der Brahmsschen Walzer gewandelt.

III.

Ich gelange zu demjenigen Theil des Brahms'schen Schaffens, den ich, die Bedeutung der einzelnen Werke zu ihrer Zahl betrachtet, für den bedeutendsten halten muß, zu seiner Kammermusik. Schon das zweite Werk dieser Gattung, das Sextett für Streichinstrumente in B, hat Epoche gemacht, während das erste, ein Claviertrio, sich nicht recht Bahn brechen wollte. Das Sextett ist von jeher für eines der vollendetsten Werke des Componisten gehalten worden. Alle vier Sätze desselben sind gleichmäßig edel und reich erfunden und von einer wunderbaren Folge der Stimmungen. Auf den anmuthig ausklingenden Schluß des ersten folgt ein geharnischtes

Thema mit Variationen, deren Musette in D-dur sich unter den kräftigen Lauten der Geschwister wie das Flüstern eines Kindes ausnimmt. Das Scherzo, welches sich vor strotzender Vollkraft kaum zu bändigen weiß, spielt sich fast ohne jedes piano bis zum Ende ab. Es ist eines der vollblütigsten Stücke aus Brahms' Feder. Ein Meisterstück des behaglichen und mußevollen Musicirens, Nachklang der alten, guten Zeiten, ist das Schlußrondo. Es sei bei dieser Gelegenheit auf zwei Eigenthümlichkeiten des Componisten hingewiesen. Brahms hat eine eigene Anmuth im Abschließen eines Satzes, er weiß seinem letzten Händedruck etwas besonders Freundliches zu verleihen. Sodann hat er ein verrufenes Intervall wieder zu Ehren eingesetzt, die Sexte. Wir wissen aus den Opern Bellini's und Verdi's, wohin die Abnutzung dieses Begleitungsmittels geführt hat. Die ewig einberufene Sexte und ihre Umkehr, die Terz, hatten im Laufe der Zeit den Charakter von Reserveintervallen angenommen. Wer die Werke Brahms' auf diesen Punkt untersuchen will, wird beobachten, daß der Componist gerade an den weichsten und empfindungsvollsten Stellen die Sexte mit großem Glück anwendet, und daß sie, weit entfernt davon einen vulgären Eindruck zu machen, dem Ausdruck seelenvoller Innigkeit zur natürlichsten Handhabe wird. Unzählige Belege ließen sich hierfür herbeiholen. Ich beschränke mich, um nicht weitläuftig zu werden, auf einen einzigen. Im Andante des dritten Clavierquartetts, einem der sonnigsten langsamen Sätze, die Brahms geschrieben, bringen die Bratsche und Geige, nachdem Cello und Geige ihr breites, gesangvolles Thema vorgetragen, eine Art Ritornell in Sexten von so süßer Wirkung, daß

mein altes Axiom, es fehle dem Mann an der rechten Süßigkeit, hinfällig wird. So kann in einem Pinsel dieselbe Farbe den Eindruck des Gesättigten und Reifen machen, die in einem anderen zur gemeinen Anstreicherei wird.

Das zweite Sextett hat neben dem ersten fast die Stellung des Sündenfalls zum Paradiese. Gewiß ist es so geistvoll wie das erste, vielleicht geistvoller, weil es die Sünde immer mehr ist als die Unschuld, aber wir sehnen uns nach den noch ungebrochenen Aepfeln. Ich habe außerdem niemals den Zusammenhang zwischen seinem Scherzo und Trio verstehen können. Wie kann man so reservirt, so echt Brahmsisch verhüllt, und gleich darauf so burschikos sein? Sollte hier nicht auch, wie in der zweiten Sinfonie, ein älterer Freund die Zeche des jüngeren bezahlt haben? Ich bemerke hierbei, daß mir unter sämmtlichen Brahms'schen Werken kein dritter Fall einer solchen Vermischung von Jahrgängen in der Phantasie des Künstlers bekannt ist, und daß ich mich überhaupt in beiden Fällen irren kann, weil mir das Verständniß für den Zusammenhang so heterogener Elemente fehlt.

Die drei „Clavierquartette" haben immer für das Hauptinventar Brahms'scher Kammermusik gegolten. Nur ein Werk scheint ihnen den Rang abgelaufen zu haben, das „Clavierquintett". Es ist mit dem ersten Sextett wohl das mächtigste, was Brahms geschrieben, wie man das „Trio mit Horn und Geige" zu dem lieblichsten rechnen muß. Die Eigenthümlichkeit seines Kammerstils ruht zunächst in der socialen Gleichstellung der Instrumente. Das Clavier dominirt nie. In den lebhaften Sätzen herrscht viel Temperament, das mit einer Neigung zu heroischen Accenten stark und

häufig modulirt. Das Formgefühl wird frei und phantastisch, ohne den Traditionen Hohn zu sprechen und den jetzt so beliebten Charakter genialer Liederlichkeit anzunehmen. Hierin ging Schumann weiter, welcher sich in seiner Kreisleriana-Periode gern auf das Ungewöhnliche und Gewagte einließ. Bei Brahms schimmert die Tradition immer wie ein Linienblatt durch. Eine ihm allein angehörende Stimmung in ersten Sätzen (A-moll-Quartett, zweites Sextett, Geigensonate) bildet sich aus einem Compromiß aller betheiligten Elemente in der Weise, daß keines auf seinem Worte besteht, sondern ein harmonischer Zustand höchster Art hervorgerufen wird, bei welchem die Behaglichkeit die Kosten trägt. Die langsamen Sätze sind sehr verschiedener Textur. Oft wird der Stein der Frucht zuerst herausgeschält, und er sieht nicht immer hoffnungsvoll aus. Aber die Kunst des Gärtners spielt den Proceß des Wachsens vor unseren Augen ab. Für die Methode schwärme ich nicht, weil etwas vom Treibhaus in ihr steckt, Brahms weiß aber mit ihr zu wirken. Ein ander Mal, wie in der Romanze des C-moll-Streichquartetts, dreht sich die grübelnde Stimmung wie auf der Fußspitze herum, so daß man zu keinem Ausruhen gelangt. Das sind diejenigen seiner langsamen Sätze, welche das große Publicum am meisten abstoßen. Ich stelle mich hierbei ganz auf seine, des Publicums, Seite. Lade ich Jemanden zum Sitzen ein, und der langsame Satz soll dies, so muß ich auch dafür sorgen, daß er ausruhen kann. Mendelssohn verfehlte es oft durch eine übel berathene Redseligkeit seiner Finales, Brahms durch das kleine Reporterthum der Stimmen in getragenen Sätzen. Neben dem Männlichen und Trotzigen steht

in dieser Gattung seiner Musik fast immer die Grazie. Es ist nicht die Grazie Mozart's, die uns wie ein Kuß von schönen Lippen zugeworfen wird, es ist die Grazie eines geistreichen Menschen mit einem leisen ironischen Anflug, wie er sich sonst bei keinem Musiker findet. Seine Kunst hat nicht so sehr am Lieben, wie am Tändeln und Scherzen Lust; sie ist mehr Vor- und Nachspiel als Gesang. Man kann das verstehen: das Spiel mit einer Sache ist oft lieblicher wie ihr voller Ernst, und daß die Vorbereitung zu einem Genuß an diesem das beste ist, wissen wir Alle.

Die beiden zuletzt publicirten Instrumentalwerke sind die Sonate für Clavier und Geige op. 78, und das Geigenconcert. Wenn ein Mann wie Brahms einem Freunde wie Joachim ein Concert schreibt, so treten zwei Vorstellungen zusammen, die in ihrer Verbindung berechtigt sind, ein kleines Musikfest theoretisch herzustellen und die Ansprüche in's Ungemeine zu steigern. Insofern man nun unter einem Concert neben Allem, was man sonst von einer Composition erwartet, eine Art Schaustellung des Instruments nach der Seite seiner künstlerischen Wirkungen versteht, so blieb neben der schönen Musik das Fest leider aus. Der erste Satz ist wunderbar gemacht, auch sind beide Themen darin schön, ein Concertsatz aber ist er nicht. Um ein Concert zu schreiben, bedarf man entweder des colossalen Instinktes Beethoven's, oder des weltlichen Geschicks Mendelssohn's, welcher immer zu beurtheilen wußte, ob etwas zugleich musikalisch, und, wie soll ich sagen, gesellschaftlich möglich ist. Das ist nun nicht Brahms' Specialität. Er ist zu sehr Idealist, er spinnt sich in seine Gedankenwelt zu sehr ein, um sich gelegentlich ein-

mal zu fragen: ist dieses hier geschmackvoll und zulässig? Sonst hätte er die Nonensprünge und manches Andere im ersten Satze nicht geschrieben, und den zweiten hätte er ganz zurückgezogen, weil er nicht einmal musikalisch bedeutend ist. Es ist zu beklagen, daß die Hoffnung, den beiden großen Meisterwerken der Geigenlitteratur ein drittes an die Seite zu stellen, für diesmal unerfüllt geblieben ist. Was die Hand Joachim's nicht retten konnte, wird die Nachwelt kaum höher schätzen als die Mitwelt. Es könnte dem Brahms'schen Concert gehen, wie es der Schumann'schen Phantasie gegangen ist: man wird es hin und wieder spielen, hin und wieder schätzen, aber das Leben eines bibliothekarischen Heiligen wird keine Schicksalsmacht von ihm abwenden. Welch ein Griff in's Volle ist dagegen die Sonate! Der erste Satz, ganz lyrisch und ohne das geringste Pathos, ist eines der reinsten und glücklichsten Kunstwerke, welche jemals für zwei so verschiedenartige Instrumente geschaffen wurde. Was an Brahms' Geist bezaubernd und hoch ist, die ergreifendste, musikalische Empfindung, verbunden mit dem vollkommensten, künstlerischen Ausdrucksvermögen, in diesem Duett lebt und athmet es. Es ist eine Vereinigung von vornehmer Feinheit und Traulichkeit, wie sie nur ihm eigen ist. Dem letzten Satz liegt als Motiv das hübsche „Regenlied" des Verfassers zu Grunde. Es ist nur der sprühende Mairegen gemeint, nach dem die Blumen ihre Köpfchen regen.

IV.

Ich komme endlich zu den Liedern, dem der Zahl nach bedeutendsten Theil des Brahms'schen Katalogs. Addire ich

richtig, so sind allein 136 Lieder für eine einzelne Stimme gedruckt. Wenn nun ein bedeutender Mensch sich einer Kunstgattung mit so dauernder Vorliebe hingiebt (schon sein op. 3 war ein Liederheft), so liegt immer ein Beruf vor. Es paßt außerdem ganz zu Brahms' Natur. Das Lied ist die künstlerische Verewigung des schönen Augenblickes. Nicht alle Eindrücke erstarren in uns zu großen, monumentalen Bildern. Ein Ding kann einen kleinen, blumenhaften Schatten werfen. Ein Libellenflügel streift uns im Fluge, die heiße Mittagswelle streut ihren Blüthenduft um unsere Sinne — das Lied ist fertig wie oft die Liebe, ohne mehr als der zuckenden Wimper und der aufflammenden Iris zu bedürfen. Dann kommen jene Thränen, die sich nicht weinen, jene Seufzer, welche sich nicht ausathmen lassen, in der Sprache des Dichters eine Welt von Thau und Nachtigallenlaut. Es kommen jene mürrisch quälerischen Stunden, welche ein Lied so leicht bannt und zu glückseligen Minuten auflöst.

Den Brahms'schen Liedern eine bestimmte Stelle in der Litteratur anzuweisen, ist nicht leicht. Spricht man von Liedern, so fragt man zuerst, wie sie sich zu den drei großen Meistern Schubert, Schumann und Franz verhalten. Alle anderen kommen dabei kaum in Betracht. Jene drei sind mit einander niemals zu verwechseln. Jeder von ihnen hat eine andere Art, das Gedicht zu behandeln, zu singen, zu begleiten. Nur Franz konnte „Komm' zum Garten, zu dem wohl bekannten", nur Schubert „Du bist die Ruh'", nur Schumann „Dein Bildniß wunderselig" schreiben. Jeder fein gebildete Musiker könnte sich anheischig machen, aus einem Haufen von tausend unbekannten Liedern, die von

diesen Meistern stammten, jedem das Seine zuzusprechen, ohne sich ein einziges Mal zu irren. Das klingt zuversichtlich und ist doch nicht schwieriger, als ein Schiller'sches Gedicht von einem Heine's oder Uhland's zu unterscheiden. Brahms muß nun neben jenen Großmeistern des deutschen Liedes eine vierte Stelle eingeräumt werden. Was ihn am fühlbarsten von Schubert und Franz trennt, ist das geringere Hervortreten des rein Liedmäßigen; bei ihm musicirt mehr, wie bei Beethoven, der große, universelle Musiker. Dann und wann trifft er ganz den Aufschlag des Liederauges, so daß man den feinen Aether fühlt, der dem träumerisch gedämpften Blicke entströmt. Das Brahms'sche Lied ist nicht immer für eine Menschenstimme mit Begleitung des Claviers gedacht; oft könnte an Stelle des letzteren Orchester oder Quartett, an Stelle der ersteren Cello oder Oboe treten. Bei Schumann kommt dies ebenfalls oft, bei Schubert selten, bei Franz nie vor, und in diesem Sinne, nicht nach der Seite der absoluten Erfindung, halte ich Franz für den größten von allen. Aber es ist ein wunderbar zitternder Hauch in Brahms, eine Zartheit der Empfindung, die nach der süßen Vertiefung in die Welt der Strophe drängt und dieser Trieb nach der engen Clausur der lyrischen Extase stempelt ihn zum Liedercomponisten. Bedeutende Menschen pflegen Kinder zu lieben, und das echte Lied ist auch eine Art von Kind. Von ihm hat es das Unmittelbare, Schalkhafte, Durchsichtige; von ihm, wenn es wehmüthig ist, das leicht Getröstete. Tritt nicht selbst in den schmerzlich erregten Liedern des Jünglings und Mannes diese Lust an der kindlichen Schlichtung der Trauer zu Tage? Ich spreche hier nur von dem wirklichen

Liede, nicht von der dramatischen Form der Scene, die man sehr mit Unrecht dazu zählt.

Wenn man den Cyclus der „Magelonenlieder" betrachtet, so weiß man, wohin das Brahms'sche Lied gravitirt. Das halb Verklungene der Tieck'schen Romantik ist hier schöpferisch in frische Gegenwart umgesetzt. „Sind es Freuden, sind es Schmerzen," klingt aus Brahms' Munde, als wäre es eben gedichtet. Die litterarische Bildung des Mannes zeigt sich in der Wahl seiner Texte. Er componirt nichts Unbedeutendes; eine Vorliebe für das Altdeutsche und die romantische Renaissance, wenn ich damit Daumer und ähnliche Poeten bezeichnen darf, ist auffällig. Alles Abgesungene und Abgegriffene vermeidet er wie Jemand, dem schon in frühester Jugend die Lust an eigenen Wegen gegeben war. Wenig Menschen ist das Gewöhnliche so fern abliegend wie ihm. Hierin hat er eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit Franz, der ein erstaunlich feines Gefühl für das hat, was musikalisch ist, ohne poetische Scheidemünze geworden zu sein. Schubert war auf diesem Punkt wenig wählerisch; man denke nur an das Rellstabische „Wehe dem Fliehenden, Welt hinaus Ziehenden", das goethesiren will und doch nur rellstabirt. Es ist bezeichnend für den gesunden Blutumlauf des Brahms'schen Liederkreises, daß das erste wie das letzte Heft dieselbe Frische athmen; jenes brachte uns das herrliche Shakespeare'sche „O versenk', o versenk' dein Leid, mein Kind" (op. 3), dieses (Romanzen und Balladen für zwei Stimmen op. 75) den „Edward", das sonnige „So laß uns wandern" und eins der unheimlich ergreifendsten Stücke, die „Walpurgisnacht" von Wilibald Alexis.

Unter den mehrstimmigen Liedern finden wir zwei reizende Combinationen, die „Gesänge für Frauenchor, zwei Hörner und Harfe", und die „Liebeslieder", Walzer für gemischtes Quartett mit vierhändiger Clavierbegleitung. Wenn man die Erfindung, unabhängig von ihrem Umfang und ihren Darstellungsmitteln, nur auf ihren Gedankenwerth untersucht, die künstlerische Absicht auf den Grad der Helligkeit, mit der sie in die Erscheinung tritt, so wird man diese Walzer in die vorderste Reihe der Brahms'schen Compositionen stellen müssen. Die Phantasie darin ist ebenso entfernt von Schwulst wie von Armuth, die Empfindung sanft ohne sentimental, die Anmuth beredt, ohne zudringlich zu sein. Sie sind, was man mit einem viel gemißbrauchten Wort poetisch nennt. Was ist eigentlich das Poetische? Der Flug des Vogels gibt uns davon die sinnliche Anschauung. Es ist die Erhebung über das gemein Wirkliche, der Sieg des unbestimmt Himmlischen über das bestimmt Sinnliche. Düft, Licht und Ton sind von der Wissenschaft bis zu einem gewissen Grade zu definiren, der unerklärte Rest gehört dem Dichter. Die „Liebeswalzer" sind voll von diesem unnennbaren, die Sehnsucht erregenden und stillenden Fluidum. Man betrachte darauf hin Stücke wie „Es bebet das Gesträuche" und „Flammenauge, dunkles Haar", jenes in der ersten, dieses in der zweiten Sammlung. Eine geistvollere und poetischere Gestaltung des Tanztriebes haben kaum Schumann und Chopin geliefert. Wem das nicht klar wird, der soll sich für Alles halten, nur nicht für einen musikalisch organisirten Menschen. Die Liebeswalzer haben trotzdem einen großen Fehler: sie verlangen sechs gleichmäßig abgestimmte Seelen.

Spieler wie Sänger müssen das Irdische abgestreift haben und sich in einer Art seraphischen Zustandes befinden, zu dem Unschuld allein nicht führt. Es ist daher verkehrt, derartige Musik in großen Concerten zu machen. Ich denke mir für solche Genüsse einen Sommerabend und einen lauschigen Saal, der auf eine Terrasse führt. Dort treffen sich durch den lautersten Zufall anmuthige und musikalische Menschen, welche diese Walzer improvisiren. Das Einstudiren paßt schon gar nicht zu ihnen, eher schon, daß man sich während des Singens Rosen zuwirft, und daß die Nachtigall ihre jauchzenden Trillerketten dazwischen streut.

Der Deutsche hat die rührende Gewohnheit, wenn er viel geredet, sich noch einmal zu überhören, um zu wissen, ob er vor sich selbst bestehen kann. Er fährt mit der Sonne des Zöllners durch seine Bogen, weil er sich überzeugen möchte, daß er keine Contrebande gesprochen. Er mißtraut jedem eigenen Gedanken und hat eine unglaubliche Angst vor der fremden Meinung. Das ist sehr wenig genial, aber so ganz zu verachten ist es nicht. Man kann schöne Blumen brechen, um aber einen Strauß daraus zu winden, muß man das Binden verstehen, und binden heißt, für das Einzelne die rechte Stelle finden, was wiederum den Sinn für das Ganze wie für seine Theile voraussetzt. Wollte ich nun in solcher Weise mein Urtheil über Brahms zum Strauße winden, so würde ich dies sagen: er ist ein Mann von hervorragender Idealität in allem Kunststreben, unfähig der geringsten Treulosigkeit gegen das, was ihm Wahrheit ist. Er hat angeborenen, nicht angeschriebenen Stil, denn schon in seinen frühesten Werken findet sich dieselbe Freiheit der geistigen

Handschrift, wie in seinen späteren. Wie alle wirklichen Stilisten sucht er nicht nach einem Vortrag seiner Gedanken, der Gedanke facsimilirt sich bei ihm. Seine Phantasie entbehrt der melodischen Springfluth, sie gleicht nicht dem nimmer versiegenden Born, aus dem jede Stunde sich ihren Nektar schöpfen geht. Es ist charakteristisch für ihn, daß er in einer nordischen Seestadt geboren ist, und daß sein Vater Contrabassist war. Seeluft und Bässe, daß sind die beiden Grundelemente seiner Musik. Nirgends jene südliche Herrlichkeit, in der die goldenen Früchte von tausend Zweigen nicken und der Ueberschuß wonniger Kraft sich in dem würzigen Athem aushaucht, der Berg und Thäler überströmt. Nirgends aber auch jenes schlaffe Versinken in sich, der Verzicht auf Arbeit und die dumpfe Berufung auf's Schicksal. Unter seinen Werken nehmen die erste Stelle einige chorische Compositionen, die Kammermusik, das Clavierconcert, Variationen für Orchester und Clavier, endlich seine ein- und mehrstimmigen Gesänge ein. In der Sinfonie hat er, den eigenen Maßstab als höchsten genommen, bisher nicht die Erhabenheit des Stils festhalten können, die wir von dieser Gattung verlangen. Verglichen mit den Sinfonien seiner Zeitgenossen sind die seinigen hervorragende Werke; verglichen mit dem Schicksalslied, dem Requiem, dem ersten Sextett, dem Clavierquintett, den Händelvariationen, stehen sie in zweiter Reihe. Er schreibt nicht für das Volk, sondern für ein Parterre von Königen. Er blendet nicht, er erobert nicht im Sturm. Langsam und sicher gewinnt er diejenigen Herzen, welche von der Kunst nicht bloße Aufregung, sondern ein reines Feuer und das holde Maß des Schönen begehren. Kunst und

Mensch sind bei ihm Eins; sein persönlicher Charakter ist nicht die Negation seiner musikalischen Ideale.

Ich habe Kritik und kein „Eloge" schreiben wollen. Denjenigen, welche sich getäuscht sehen sollten, erzähle ich eine Geschichte. Moses Mendelssohn hatte die Gedichte Friedrichs des Großen freimüthig kritisirt. Der König, indignirt darüber, beschied den Philosophen zu sich auf's Schloß. „Wer Verse macht," sagte Mendelssohn, „schiebt Kegel, und wer Kegel schiebt, er sei nun wer er wolle, König oder Bauer, muß sich gefallen lassen, daß der Kegeljunge sagt, wie er schiebt".

P. Stankiewicz' Buchdruckerei, Berlin.

